



L'*Amour*
au temps du roman

FABIENNE CLAIRE CALAND

BERTRAND ROUBY

PAUL BLETON

L'AMOUR AU TEMPS DU ROMAN

Fabienne Claire Caland, Bertrand Rouby et Paul Bleton

TÉLÉ-UNIVERSITÉ
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
Québec (Québec) Canada
2015



Direction pédagogique

Paul Bleton

Conception et rédaction

Fabienne Claire Caland, Bertrand Rouby, Paul Bleton

Lecture critique

Anne-Marie Gagné, Claire Pilotte Gherzi, Éliane Kompaoré, Bérengère Vachonfrance-Levet

Révision linguistique

UER SHLC

Conception graphique

Mélanie Dionne, Patricia Dubuc

Programmation informatique

Annick Desmeules-Paré

Maquette de la couverture

Mélanie Dionne (d'après l'œuvre *Ask me no more*, 1906, collection particulière par Lawrence Alma-Tadema)

Ce document est utilisé dans le cadre du cours *Le roman d'amour* (LIT 4005), offert par la Télé-université, Université du Québec.

Tous les droits de reproduction, de traduction et d'adaptation, en tout ou en partie, par quelque moyen que ce soit, sont réservés.

© Télé-université, Université du Québec, 2015

ISBN 978-2-7624-2520-8

Dépôt légal — Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015

Dépôt légal — Bibliothèque et Archives Canada, 2015

Édité par :**Télé-université****Université du Québec**

455, rue du Parvis

Québec (Québec) G1K 9H6

Canada

Table des matières

AVANT-PROPOS 1

CHAPITRE 1 7

Comprendre la formule Harlequin

Une industrie culturelle 8

 De l’artisanat à l’industrie..... 9

 Il n’y a pas de lecteur Harlequin 11

Un schéma, des statistiques 15

 Vingt-cinq pour cent de rencontre et de séduction..... 17

 Soixante-cinq pour cent de mise à l’épreuve 18

 Dix pour cent de retrouvailles..... 19

 Et le style, dans tout cela?..... 20

CHAPITRE 2..... 24

L’invention du genre

La trame antique 24

 Première peinture de l’amour..... 25

 Toi et moi contre le monde entier 26

 Du mythe à l’analyse psychologique 28

Ramifications byzantines 31

 L’imitation..... 32

 L’écart 34

 Le renouveau..... 35

INTERLUDE..... 38

Chronologie des histoires d’amour et Alphabet de l’amour

Chronologie des histoires d’amour 38

Alphabet de l’amour..... 39

CHAPITRE 3..... 48

12^e-17^e siècles : les grands idéaux

La courtoisie médiévale 48

Le chevalier amoureux.....	49
De Blanchefleur à la Rose.....	51
Tristan ou le désir sans fin.....	53
<i>Rêver un impossible rêve</i>	56
Aventures et sentiments	57
Bergeries de salon	59
Du monde à sa mise en carte.....	63
Chasteté contre impudeur	68
CHAPITRE 4	69
Percevoir, ressentir, raconter	
<i>Une histoire partagée</i>	69
Dès le premier contact	70
Avec l’auteure	72
Dans une même langue	73
Selon son degré de connaissances.....	75
<i>La lectrice et l’héroïne</i>	77
Entre rêve et cauchemar.....	77
Oublier pour mieux se construire.....	78
<i>Une enquête pleine d’émotions</i>	80
Chercher les indices, trouver l’amour	81
Les pièces du puzzle « Lake »	82
Quand la lectrice... est un lecteur	84
CHAPITRE 5	86
17^e-18^e siècles : l’affirmation du sentiment amoureux	
<i>La perception classique</i>	86
Rupture avec la préciosité	86
<i>Lettres portugaises</i> , un roman de la passion	88
Évolution de la forme épistolaire.....	88
L’égarement bienheureux de l’abbé Prévost.....	89
<i>La romance anglaise</i>	90
L’héritage du théâtre de la Restauration	90
Croire en Pamela? Roman et crédibilité	91
<i>Les infortunes de l’idylle</i>	93

Des souffrances de Julie à celles de Werther	93
Paul sans Virginie.....	95
CHAPITRE 6.....	97
Livrer bataille	
<i>L'amour éprouvé</i>	98
Joie du conflit.....	99
Le théâtre des affrontements	100
<i>Comment dire l'amour</i>	103
Je, elle et lui	103
L'art et la manière	105
<i>Poétique du dilemme</i>	107
Le dilemme, créateur de sous-genres.....	107
Nouveaux genres : convention ou invention?	110
CHAPITRE 7.....	113
19^e siècle : l'inflation des romans d'amour	
<i>Bifurcation</i>	113
Romans d'expression et romans de communication.....	113
L'institution littéraire contre le marché.....	114
La sérialisation et le <i>best-seller</i>	117
<i>Un genre littéraire</i>	119
Sous la plume de Jane Austen	119
À la manière de George Sand	121
L'écriture de Stendhal	122
<i>Les premiers best-sellers</i>	123
La formule gagnante de <i>Jane Eyre</i> (1847).....	123
<i>Le maître de forges</i> (1882), un candidat malheureux.....	125
<i>Des romancières prolifiques</i>	127
Maryan et les âmes simples	127
Zénaïde Fleuriot et ses nationalistes	128

CHAPITRE 8..... 131

Chercher la femme

Mythe(s) de l’amour..... 131

 Dépendance et pouvoir 131

 Variables, variations 134

Historicisation 135

 L’ère du plaisir 135

 Du sacrifice à l’expression de soi..... 137

Femme, jusqu’où? 140

 Au 19^e siècle, de la vierge à la tutrice 141

 Au 20^e siècle, de la divorcée à la célibattante 142

CHAPITRE 9..... 146

20^e siècle : l’amour en série

Des romans made in France 146

 Folie des petites collections 147

 La guimauve Delly, à tous les parfums 148

Modernité et américanisation 152

 L’infatigable optimisme de du Veuzit 153

 Magali, l’aventurière-aux-cent-romans..... 155

L’empire Barbara Cartland 160

 La marchande de rêves..... 161

 L’ailleurs et l’hier, pas si beaux, pas si bons..... 163

 Cartland, une caution pour une collection 166

CHAPITRE 10 171

Entre lire et regarder

L’image en plus 171

 Le triple paradoxe de l’illustration..... 172

 Les *romance comics*..... 174

 Le *shōjo manga*..... 176

Du roman-photo à la télé réalité..... 178

Films racontés, romans-photos, magazines	178
Les fictions d’amour à la télévision	181
Ambiance <i>soap</i> pour roman d’amour	184
<i>Le banal de l’amour en télé réalité</i>	186
CHAPITRE 11	190
Aujourd’hui, l’amour en valeur « absolue »	
<i>Fast-seller, steady-seller, best-seller</i>	191
La liste « Cader Books » commentée	192
La fabrique du <i>best-seller</i>	194
<i>Amour, films et listes</i>	195
Premiers critères de sélection.....	196
Comédies sentimentales (1934-1964).....	197
Retour des comédies sentimentales (1989-2009)	200
<i>Hors fiction, les discours amoureux</i>	204
Simplification du discours français.....	204
À jamais, Mars le guerrier et Vénus l’amoureuse.....	205
L’énamourément d’Alberoni.....	209
Affirmer l’amour avec Barthes	212
Apprendre l’autre, finalement	214
CONCLUSION	216
Le roman d’amour, un genre à aimer	
NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS	
BIBLIOGRAPHIE DES ÉTUDES	219
BIBLIOGRAPHIE DES ROMANS.....	224

Note.– Dans ce document, le générique masculin est utilisé sans aucune discrimination et uniquement dans le but d’alléger le texte.

AVANT-PROPOS

L'amour au temps du roman se conjugue au présent absolu. Frissons des superlatifs, exaltation adjectivale, accumulation jubilatoire de métaphores, qu'importe : cet amour-là ne se dictera, toujours, qu'à l'impérieux présent. Ce qui veut dire, à reprendre les leçons de sagesse d'un philosophe comme André Comte-Sponville, qu'il ne peut être simple. Le présent, répète le philosophe de *L'être-temps*, n'est-il pas forcément tiraillé entre le passé du regret ou de la nostalgie et un espoir mêlé de crainte? Le passé est révolu, le futur lointain, l'être entre mémoire et imagination. L'auteur de romans d'amour le sait bien, qui place ses héros dans un perpétuel écartèlement jusqu'à la révélation finale de l'amour partagé et l'illusion qu'enfin – et pour toujours – les failles de ce terrible présent sont comblées. Il le sait donc; il en use et en abuse, lorsqu'il se plaît à compliquer la donne : ce présent portera avec lui toute la foi de l'amour possible, et le jeu subtil des oppositions qui le caractérisent (simple et faux, générosité et égoïsme) s'insérera au sein d'une trame narrative construite autour de la notion de contrainte. Sans cela, point de roman d'amour.

Amour et roman? L'histoire de cette réunion en forme de cœur ne s'est pas déroulée sans obstacles et on ne compte plus, en Occident, le nombre de ses détracteurs et ennemis – juchés sur le piédestal de la raison, de la morale ou des critères esthétiques. Bannissant l'émotion comme une infirmité, les raisonneurs d'hier négligeaient ce qu'ils nommaient « romance », roman « bleu » ou « à l'eau de rose », tandis que les guides protestants ou catholiques, chargés de sauver les âmes, les vouaient aux gémonies, n'avalisant que très peu d'œuvres, en proscrivant l'essentiel – c'est que le Malin, faut-il le dire, se glissait dans ces pages roses pour les noircir et pervertir à jamais les cœurs purs et innocents.

Amour et roman, encore? Le roman, ce genre hybride, fourre-tout commode mais si peu noble face à sa cousine la poésie, a tant été décrié, que lui adjoindre l'amour comme identité, c'est vouloir le bannir des cercles les plus fermés de l'intelligentsia. Le motif en est livré par quelques puristes, et avec fermeté : la majeure partie de cette production n'a d'autre but que de divertir, se consommant avec avidité et sans dictionnaire, s'il vous plaît, pour finir aussi vite que possible au pilon. Les velléités d'instruction seraient inexistantes ou au contraire pernicieuses, à les en croire, malgré les efforts, par exemple, des courts romans du 17^e siècle quand ils tentaient de concilier les joies d'une vie privée et les pressions de la société. Mais déjà, à cette époque, ce très jeune roman moderne, qui refuse le baroque pour s'inscrire dans une veine plus réaliste, souffre de mauvaise réputation. Parler d'amour ne le relève pas, aux yeux de ses détracteurs. La suite leur donne malheureusement raison, et lorsque furent accolés « roman » et « amour » à la fin de la Première Guerre mondiale pour forger une dénomination pratique (« roman d'amour »), nul n'y vit une promotion, mais un handicap. D'ailleurs, le roman d'amour est dorénavant placé entre l'évidence de cette dénomination usuelle et l'effort critique cherchant à rendre la définition moins tautologique qu'il n'y paraît de prime abord (« le roman d'amour parle d'amour¹ »). C'est peut-être dans cette tension même que l'on trouve cette volonté affirmée de le désigner, voire de décliner ses nominations, de lui affubler tel ou tel adjectif comme marque d'infamie ou de reconnaissance, c'est selon.

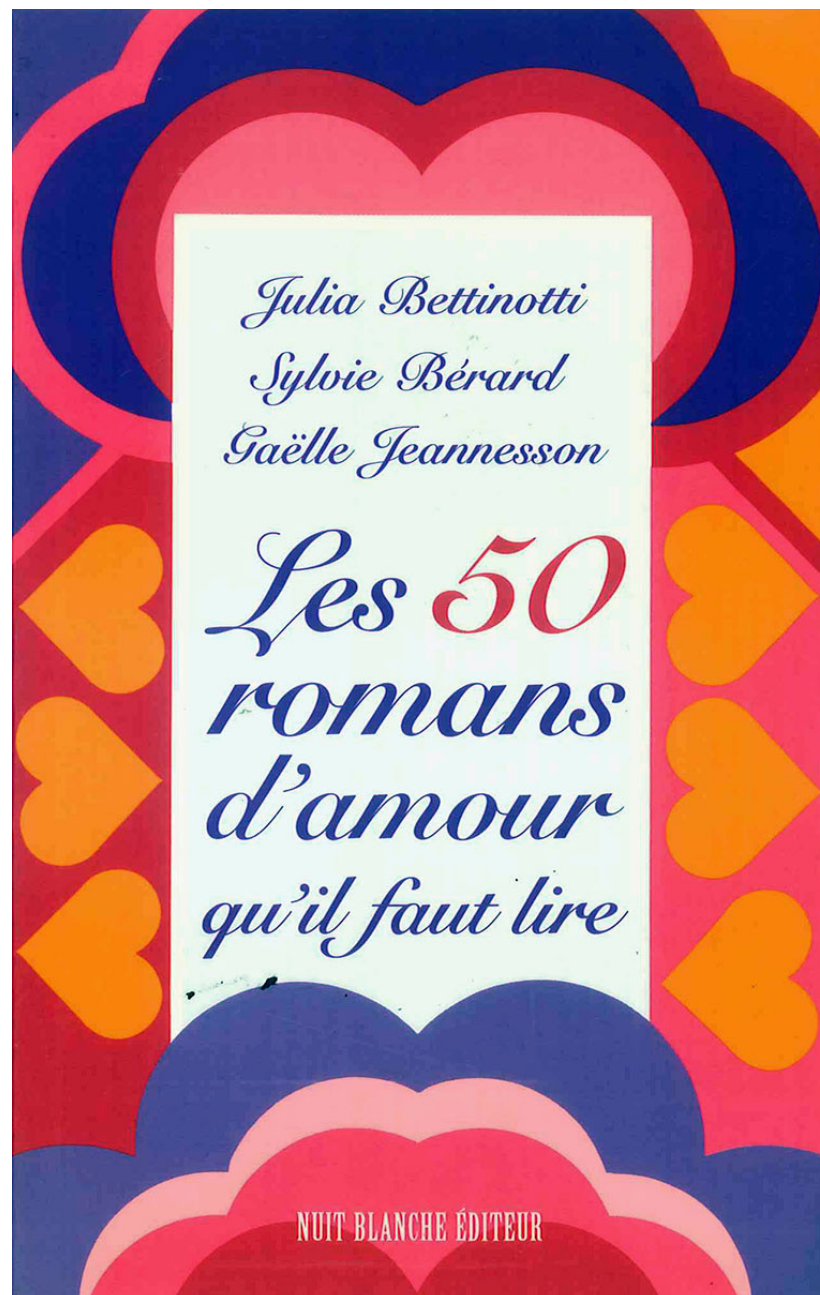
Amour et roman, enfin? C'est au 20^e siècle que la « romance » d'hier, de l'Angleterre, des États-Unis ou du Canada, s'est déplacée vers l'univers des mangas japonais, certes foisonnant et coloré, mais aussi aseptisé et mièvre, tandis qu'un vent nouveau a apporté avec lui la « bluette » écrite ou filmée, qui signale un genre léger et sans prétention, entre larmes vite séchées et soupirs de soulagement. Bref, qui désamorce par son charme les pires diatribes. Attention, la bluette est chasse gardée, visant les adolescentes et les jeunes femmes trentenaires. En conclure qu'il y a segmentation du public ne serait pas faux, puisque le genre est très majoritairement – mais pas exclusivement – consommé par un lectorat féminin. Longtemps, il y a même eu corrélation entre ce lectorat et la dévaluation du genre par ceux qui ricanaient sous cape des Delly et autres auteurs de guimauve, tout en jalousant leur grand succès de librairie. Quant au mâle lecteur de complications amoureuses (qui se finissent heureusement par la chaleur d'une union heureuse, faut-il le rappeler, le *happy end* étant obligatoire), il aura accès aux délices du roman à condition qu'il soit « sentimental » – manière d'ériger cette fois, en accolant l'adjectif comme un titre de noblesse, une barrière d'avec le populaire. Une ligne de démarcation vient de se dessiner, répartissant les camps en fonction du sexe et de l'âge, mais elle zigzague au gré

1. Il y a ceux qui choisissent leur camp, dans ce champ de bataille déjà compliqué. Didier Coste, par exemple, écrit : « J'emprunte le terme à la langue espagnole (*novela rosa*) où il étiquette un corpus à la fois nombreux et précis, contrairement à l'anglais *romance* qui a des acceptions floues et même divergentes, allant du merveilleux au mythique et de l'allégorie religieuse à la pornographie bourgeoise, et au terme français « roman sentimental » qui, plus qu'une titulation, fonctionne comme une référence thématique ayant pour corollaire une esthétique affectiviste. » (« Le genre du roman rose et la dissidence amoureuse », dans Didier Coste et Michel Zérafra (sous la dir. de), *Le récit amoureux : actes du colloque de Cerisy « Raison du cœur, raison du récit »*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 299.

des succès de ce qui est, aujourd'hui plus que jamais, une industrie culturelle; de sa place, forcément originale, au sein des fictions populaires ou des belles-lettres institutionnalisées; de la vigueur, enfin, de la discussion critique et universitaire à son sujet depuis les années 1980, en dépit de la relative désaffection que lui réserve l'enseignement littéraire.

Qu'importent les mains qui le tiennent, les yeux qui le dévorent : un *roman d'amour*, c'est un roman qui *raconte* une *histoire d'amour*. Chaque fois, le roman raconte l'expérience du sentiment amoureux, et chaque mise en scène rend cette expérience unique, n'en déplaît aux grands détracteurs qui n'y voient qu'un radotage de recettes éculées. Rien n'est plus faux, et ce livre le prouvera.

C'est tout le paradoxe du genre que de décliner certains schémas éprouvés tout en essayant de donner à ses lecteurs le frisson de la première fois, de faire revivre par procuration l'émerveillement d'une rencontre quand les formules garantissant le succès du roman paraissent limitées. C'est que la perception contemporaine du roman d'amour est surdéterminée par le requin rose nommé Harlequin, qui ne peut que multiplier et multiplier, sans fin, ses collections et sous-collections, manière d'avouer son impuissance à circonscrire son objet. L'expérience amoureuse est un sujet inépuisable, et une formule bien rodée, utilisée avec plus ou moins de talent selon les auteurs, ne peut suffire. Les codes lisibles dans tout roman Harlequin sont le produit d'une longue évolution, et il ne faudrait surtout pas croire à un cloisonnement hermétique entre les grands textes du passé, issus d'une tradition littéraire sanctionnée par l'institution et à ce titre parfois intimidante, et la production actuelle placée sous le registre du populaire. En réalité, Harlequin ne peut que se comprendre en référence à une écriture qui remonte à la Grèce antique, et prétendre étudier ce versant du populaire sans se plonger dans l'héritage de la littérature sentimentale serait une erreur d'appréciation. Mais il ne faut pas non plus se voiler la face : le requin, en imposant sa formule, a des velléités de monopole sur cet immense marché transnational qu'est le roman d'amour. C'est dire, aussi, l'urgence qu'il y a à favoriser un regard critique sur le genre, regard nourri par l'examen des textes canoniques.



Carol Thurson a bien raison de parler de « *romance revolution* » dès 1987, lorsque les études culturelles s'intéressent à ce drôle d'objet². Comment dire? comment décrire? quel ton adopter pour le faire? Les titres des essais, des collectifs, des articles ont souvent un je-ne-sais-quoi de délicieux et d'impertinent qui s'accorde à leur objet tout en faisant preuve d'humour : *La corrida de l'amour* désigne le roman Harlequin vu par Julia Bettinotti (1986), dont les travaux pionniers en la matière dépassèrent rapidement les frontières du Québec; *Parlez-moi d'amour*, de la Française Ellen Constans (1999), est moins académique mais tout aussi important que le *Roman sentimental* qu'elle dirige neuf ans plus tôt. Et quand Bettinotti dirige le délicieux et jalouse *Guimauve et fleurs d'oranger* dans un esprit très dellyen, Constans n'est pas en reste, et y publie « Du bon chic-bon genre dans un mauvais genre ». On pourrait multiplier les exemples de ces saines rivalités, au sein d'études fondamentales sur le sujet et à la recherche du bon titre – un peu à la manière d'une bonne blquette. Et quand il s'agit d'élargir notre point de vue, d'embrasser plus que la sociologie des pratiques de lecture (Anne-Marie Thiesse³) ou les études étoilées (Barbara Heinrich⁴; Annick Houel⁵), le jeu continue, tout en résonnant différemment s'il s'agit des *Fragments du discours amoureux* d'un littéraire comme Roland Barthes (1977) ou de l'affirmation psychologique *Les hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus*, titre inégalé de John Gray depuis 1992 – même l'auteur ne peut s'empêcher de le décliner. Cet effet « liste » est voulu, pour montrer combien la recherche, bien que récente, doit emprunter partout, et que pour avoir une vue d'ensemble, il faut avoir bien des cordes à son arc. C'est pourquoi

2. Dans le domaine des études culturelles, aux États-Unis, les ouvrages de Carol Thurston (*Romance Revolution : Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Chicago, University of Illinois Press, 1987) et de Janice A. Radway (*Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*, avec une nouvelle introduction, Chapel Hill (N.C.) et London, University of North Carolina Press, ©1984, 1991) ont lancé une recherche toujours plus active et permis de mesurer les mutations du genre, ce dont rend bien compte le numéro « Where's Love Gone? Transformations in the romance genre », *Para•doxa*, no 3, 1997.

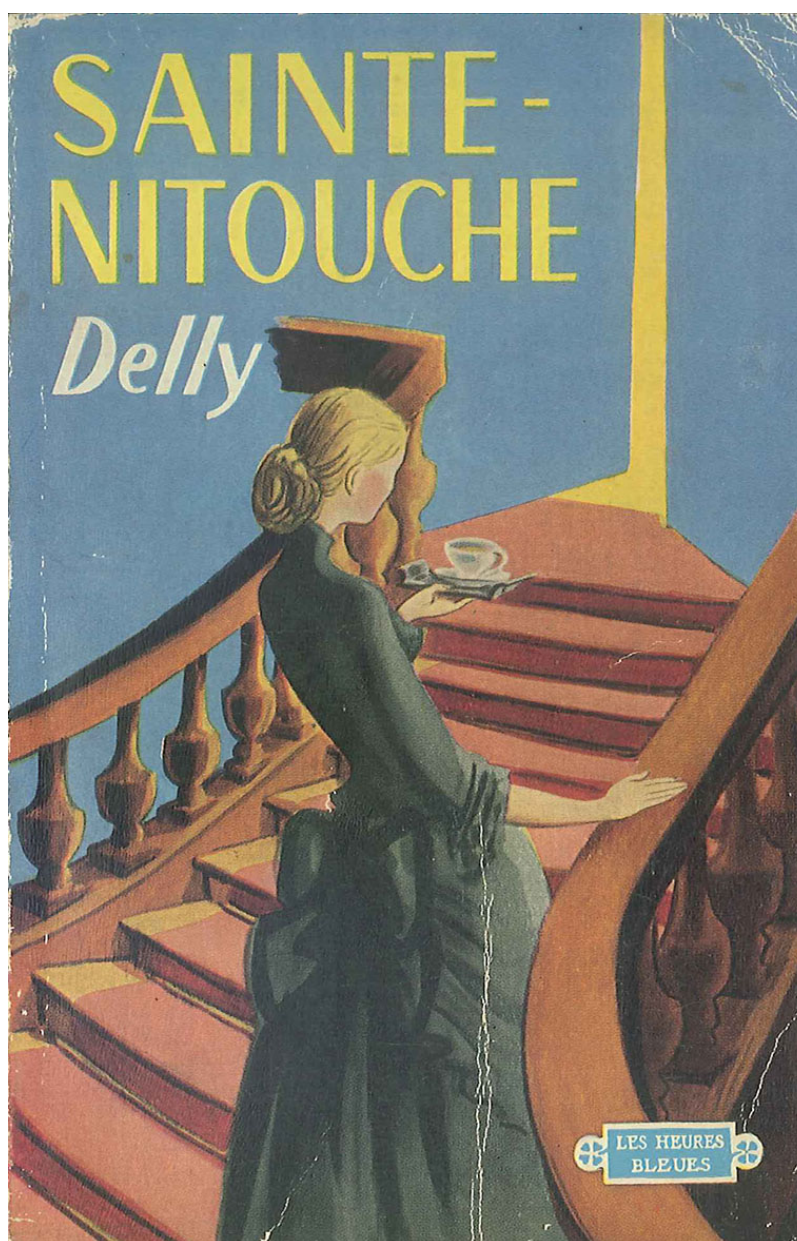
3. Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires de la Belle Époque*, Paris, Seuil, ©1984, 2000, coll. « Points Histoire ».

4. Nathalie Heinrich, *États de femme : identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « NRF Essais ».

5. Annick Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice, une si longue passion : l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997.

l'étude du roman d'amour est un exercice parfois ardu, car très différent d'une simple lecture, si attentive soit-elle. Alors que l'immersion dans un roman sentimental populaire fait appel à la sensibilité, la lecture critique et informée mobilise d'autres compétences, plus intellectuelles et détachées de l'appréciation immédiate, et donc des outils permettant de construire cette lecture. Si le roman populaire se doit d'être avant tout l'occasion d'un moment agréable, c'est à la lumière des œuvres plus anciennes qu'il prend tout son sens. On apprendra donc à conjuguer plaisir de lecture et recul critique.

En cela réside la nouveauté de la présente étude qui, sans éluder le ton badin de circonstance en la matière, entend faire honneur au genre qu'elle abordera, en se gardant à la fois des excès de gravité et de dévaloriser son objet. Il n'est que trop tentant, quand le sujet invite à une lecture distanciée, de pécher par excès de frivolité ou de fausse sensiblerie dans le propos, d'émois en pâmoisons, alors que le but est ici de rendre justice à la complexité des attitudes de lecture. C'est pourquoi le présent livre entend se prêter lui-même au jeu des tonalités, reproduisant dans ses inflexions la diversité des humeurs accompagnant la lecture du genre. Le curieux y trouvera de quoi étancher sa soif de lecture, l'étudiant de quoi élargir ses horizons au fil des mises en perspective historiques et des encadrés approfondissant tel ou tel point, et l'amoureux du genre de quoi redécouvrir ses classiques sous un angle nouveau. D'où la structure de ce livre, qui trace une histoire du *dire* plus encore que des romans d'amour, déployant en parallèle la gamme des discours consacrés au genre. Il s'agit donc aussi bien d'examiner comment se dit l'amour, et quels mots poser sur ce dire. Cela implique de tracer de nouveaux contours, de baliser différemment le genre sans le cantonner à ces rayonnages de librairie où, sous l'étiquette « Romance », ne se trouveraient que des numéros de collections voués au pilon au moment de la nouvelle fournée : le roman sentimental est certes un phénomène éditorial, mais aussi un registre, une expression, une langue.



Cela explique la formation du trio des auteurs pour arriver à faire un tour d'horizon du sujet : Fabienne Claire Caland et Bertrand Rouby à la plume, Paul Bleton à la structure. Outre leur formation (littérature comparée pour la première avec latin et grec, littérature anglo-américaine pour le deuxième, sémiotique pour le dernier), leurs atouts (psychanalyse, mytho-analyse ou

déconstruction), il y a une constellation de lecteurs avant tout, une affaire de générations et de goûts, des souvenirs agréables, une vague rose, en somme. La grand-mère de Fabienne Claire Caland a-t-elle dévoré les Delly et les grands romans-feuilletons du début du 20^e siècle que, des années plus tard, sa mère savoure la prose de Guy des Cars. Dans les années 1970, sa sœur constitue une bibliothèque rose à partir des 100 premières publications Harlequin et lui offre à lire ses premiers frissons amoureux avec les œuvres de Kathleen Woodiwiss et de Theresa Charles. Son mari, Bertrand Rouby, s'avère un farouche défenseur de Jane Austen et, au-delà, avoue sa préférence pour les grands classiques anglais du 19^e siècle, tandis que sa meilleure amie, Emilie, grande *fan* des chassés-croisés entre amour, roman historique et science-fiction de Diana Gabaldon, lui complète, au fil des années, sa filmographie en comédies romantiques. Son ami et collègue, Paul Bleton, n'est pas en reste : même si le policier et l'espionnage requièrent sa faveur, il ne boude pas le plaisir de relire les premiers *Angélique*, d'Anne et de Serge Golon. Ainsi est-il prouvé, en quelques lignes, que si chacun s'accorde sur la couleur, les goûts diffèrent. La démarche que nous avons adoptée ici n'en est que plus singulière.

D'abord, partir du connu, c'est-à-dire du roman d'amour contemporain sous sa forme harlequine, pour aller vers ce qui est moins connu, voire ignoré : l'histoire du roman d'amour qui a précédé la forme contemporaine; les formes et fonctions du genre. Mais ce sera en alternance, puisque *L'amour au temps du roman* se compose de chapitres d'histoire littéraire et de chapitres sur la réception, la poétique, la sociocritique : ce livre fait donc le pari que le roman d'amour, plus complexe que ne voudrait le faire croire la rumeur, mérite des approches diversifiées. Il se singularise enfin en replaçant le genre dans sa longue histoire, des romans hellénistiques à Harlequin en passant par Tristan et Yseut, la princesse de Clèves, Pamela, Jane Eyre, Claire de Beaulieu (l'héroïne du *Maître de forges*) et la centaine de couples fabriqués par Delly, et aussi en tenant compte de l'énorme production actuelle de romans traduits; en rapprochant le genre des *romance comics*, des romans-photos, des *shōjo mangas*, des émissions de télé-réalité, des *best-sellers*, voire des comédies sentimentales (surtout mais pas exclusivement hollywoodiennes), et en mettant en contraste ce discours romanesque avec celui d'essayistes à succès comme John Gray, Francesco Alberoni ou Roland Barthes. Implicitement, cette série de références indique la ligne directrice de ce voyage au temps du roman, tendre voyage à la manière de M^{lle} de Scudéry quand elle compose sa topographie amoureuse, quelquefois plus pimenté avec Woodiwiss, l'initiatrice du roman historique en 1972 et ses consœurs, et toujours mouvementé : repérer les constantes (qu'est-ce qui unit le roman à l'eau de rose et le roman sentimental, en dépit de la césure assumée de l'institution?) et les variables (un Delly ne sera jamais un Cartland) du genre.



Quant aux auteurs, ils se remercient réciproquement des moments de partage, des longues discussions, des lectures qui échappaient à toute frivolité (quelle superbe excuse pour lire des romans d'amour que de pouvoir exciper d'une telle intention savante et critique!), des repas gourmands, des échanges transatlantiques... Ils dédient aussi ce travail à des prédécesseuses et amies aujourd'hui disparues : Julia Bettinotti et Ellen Constans.



CHAPITRE 1

Comprendre la formule Harlequin

Le « roman Harlequin » : roman rimmel, roman sopalin, roman kleenex? Comme un kleenex, un objet qui se vend par lots, et parfois s'abandonne sur la banquette d'un autobus, une fois qu'il a recueilli nos épanchements? Rimmel, kleenex et sopalin, ainsi que mobylette ou frigidaire, autant de marques passées dans le langage courant, et dans le cas du « roman Harlequin », l'antonomase en vient à désigner un genre. Cette appellation a force de nom commun dans l'usage courant, au même titre que « livre de poche », signe que la marque a fini par englober symboliquement la concurrence. Par-delà le triomphe d'un éditeur, une telle promotion indique l'emprise de l'économique sur le littéraire, qui prolonge un mouvement amorcé au 18^e siècle avec l'essor du capitalisme et de l'alphabétisation, renforcé au 19^e siècle avec les nouveaux types de presse (mécanique, puis rotative). C'est que ce nom, « roman Harlequin », devenu synonyme de « roman à l'eau de rose », cristallise tous les reproches adressés au genre : littérature facile aux titres interchangeables, interchangeables aussi les personnages, les décors et les intrigues, production industrielle où le style individuel serait non seulement déplacé, mais nuisible à la lecture. Curieuse facilité de langage toutefois, qui consiste à nommer un genre d'après son principal représentant; étrange raccourci par lequel une marque de fabrique en vient à désigner une production qui l'excède... Si Harlequin n'est pas le seul à faire du roman Harlequin, il faut cependant reconnaître que l'éditeur canadien fut bien le premier à traiter le livre comme un bien de consommation lié à une marque, et à le promouvoir par des stratégies de marketing « agressives ». Dès lors, un discours sur le genre doit faire la part des choses entre les contraintes et les libertés, l'économique et le littéraire, les exigences éditoriales et l'histoire qui les a inspirées, et cerner en quoi Harlequin a façonné mais aussi perverti notre vision du roman d'amour. Autant dire que ce discours est voué à être double, et à s'intéresser autant aux affinités qui au cours des siècles se sont nouées entre un livre et ses lecteurs qu'au cadre qui les a permises, comme dans toute rencontre digne d'être contée.

Ainsi, envisager le roman d'amour dans son évolution autant que dans ses structures, c'est poser la question de l'historicité et des invariants : le roman d'amour répond-il à des schémas établis, sinon de toute éternité, du moins depuis son apparition, ou a-t-il connu des mutations quant à ses trames essentielles, ses personnages principaux, ses grands thèmes et ses procédés narratifs? Pourquoi reconnaît-on avec surprise et parfois ravissement les grands motifs du genre dans un roman byzantin du 14^e siècle, voire dans un roman grec du 2^e siècle, quand les autres formes littéraires de ces époques nous sont plus difficiles d'accès sans formation préalable? Il ne suffira pas d'avancer que l'amour est éternel, car si cela est vrai, ses formes peuvent varier, la gamme de ses expressions s'étoffer ou se moduler. À première vue, on pourrait être tenté d'affirmer qu'il existe des grands traits définitoires du genre, indépendamment des époques : « *Boy meets girl* », chez Jane Austen comme chez Janet Leigh. Si l'on admet l'universalité du sentiment amoureux, pourquoi ne pas imaginer une trame idéale qui plairait à tous les lecteurs, une formule alchimique garantissant le plaisir de lecture et susceptible d'être calquée à l'infini, ou de façon plus actuelle un logiciel permettant de prédire ou même de produire le roman archétypal? Cet a priori semblerait une nouvelle fois confirmer la prévalence du roman « Harlequin » dans l'esprit de quiconque s'intéresse au genre, car il est certainement dicté par notre assimilation entre roman d'amour et roman Harlequin, qu'il s'agira donc de démêler. Puisque toute la production sérielle s'appuie sur des schémas hautement codifiés, il faudrait croire que le roman d'amour appelle certaines formes, certains types de développements, certains thèmes non seulement spécifiques, mais programmatiques à l'égard de ce que devrait être chacun de ses exemples. En d'autres termes, lorsqu'on évoque le roman d'amour, on a en tête certaines préconceptions directement issues de notre expérience du roman « Harlequin » ou de ce que nous en imaginons, tant le mode de production a durablement influencé l'image que nous nous faisons du genre sentimental. La réalité, pour les lecteurs comme pour les auteurs, est évidemment plus complexe – et pourtant, quand on parle d'amour en roman, tout le paradoxe est qu'on le fait par l'antithèse du sentiment par quoi l'on s'abandonne : froideur des calculs, chiffres de vente et rentabilité, calibrage du propos et formules tracées au cordeau, comme si tout n'était qu'affaire de « recettes », de rentrées d'argent et de méthodes à suivre.



Une industrie culturelle

Ce qui frappe et retient l'attention lorsqu'on parle d'Harlequin, c'est d'abord une série de chiffres vertigineux : chaque année, 700 nouveaux titres publiés, 200 millions d'exemplaires vendus. Que de chemin parcouru depuis les débuts modestes de l'entreprise en 1949, avec seulement 25 titres publiés par an, dont des rééditions de romans policiers (Agatha Christie, James Hadley Chase) et de science-fiction (Alfred Elton van Vogt)! L'entreprise Harlequin a pris dès les années 1970, avec le rachat de Mills & Boon, des proportions industrielles, d'où le reproche si fréquent d'une écriture elle aussi industrielle, coulée dans le même moule, sans aucune marque de style ni aucun parti pris de narration. L'« écriture Harlequin » serait une écriture mécanique, prévisible dans ses moindres détails, dont la traduction serait elle aussi automatique et irréfléchie, si bien que les 70 traducteurs pour le domaine francophone peuvent se répartir la tâche pour un même roman (un spécialiste des scènes de rencontre, un spécialiste des scènes d'intimité, et ainsi de suite). La traduction du roman Harlequin s'apparente à un *patchwork*, ce qui a de quoi faire hurler les institutions littéraires, soucieuses de cohérence dans les choix stylistiques. Pire, cette pratique semble indiquer un effacement de l'auteur derrière le procédé, ce que viendraient confirmer les couvertures des éditions françaises, où la visibilité du nom de l'auteur est moindre que celle du titre et de la collection. Dès lors, c'est le genre « sentimental » (et donc, pour un public non averti, forcément mièvre, « fleur bleue », « à l'eau de rose ») qui est stigmatisé comme une littérature facile et manipulatrice, jouant presque sans vergogne sur la sensiblerie de ses lectrices en déclinant des astuces grossières et des recettes rudimentaires.

Dès les années 1950, avec dans le sillage de la guerre le succès des intrigues mettant en scène une infirmière et un médecin, les signes de la mutation du genre en industrie culturelle étaient présents, et si cette évolution n'est ni un conte de fées à proprement parler, ni le simple triomphe du marketing sur la sensibilité à quoi l'on voudrait parfois réduire le phénomène, elle tient un peu des deux. Contrairement à une idée reçue, l'origine de cette industrie culturelle n'est pas une volonté cynique de la part de la maison d'édition d'imposer un type de livres, mais bien le goût des lectrices. Qui sont-elles, ces lectrices? Pour le savoir, il faudra d'abord se pencher sur l'histoire de l'éditeur qui en a façonné notre perception.

De l'artisanat à l'industrie

À ses débuts, la maison Harlequin n'avait pas de ligne éditoriale définie; c'est l'engouement pour les romans de Lucy Agnes Hancock, auteure dès 1953 de nombreuses histoires mettant en scène le couple médecin-infirmière, qui a décidé de l'expansion du genre. En 1955, Harlequin ne publie, comme à ses débuts six ans plus tôt, que 25 nouveaux titres par an, dont un tiers reprend alors ce type de personnages. Pour répondre à la demande du public, Harlequin prend contact avec l'éditeur britannique Mills & Boon, d'abord généraliste puis spécialisé à partir des années 1930 dans le roman d'amour, afin de racheter les droits sur les romances médicales qu'il publie, dans le but de les diffuser en Amérique du Nord. À l'origine, les romans d'amour publiés par Mills & Boon étaient étonnamment audacieux dans les thèmes abordés (divorce, drogue, viol, adultère, héros plus jeune que l'héroïne...), et c'est avec le développement d'une presse féminine (*Woman's Weekly*, *People's Friend*) consacrée aux affaires de cœur que se définissent les tabous portant notamment sur la consommation d'alcool et les relations sexuelles. En 1957, Harlequin distribue donc pour la première fois un roman paru chez Mills & Boon, *The Hospital in Buwambo*, d'Anne Vinton, où l'héroïne fait montre d'un savoir anatomique d'une extrême et peu romantique précision lorsqu'elle détaille sa fracture au pied.

Le succès suit alors une courbe ascendante, un tournant étant atteint au début des années 1970 sous la présidence de Larry Heisey. Le nouveau directeur d'Harlequin considère d'emblée que le livre est un produit comme un autre, et qu'il doit se vendre et se promouvoir comme n'importe quel objet de consommation courante. Des romans Harlequin sont alors offerts avec des barils de lessive en poudre, des clubs de lecteurs se forment à l'initiative de l'éditeur, qui distribue ses catalogues par courrier et développe ainsi un vaste système de commande. À partir de 1973, le *Harlequin Newsletter Magazine* est offert aux lecteurs les plus assidus, avec profil des auteurs, rubriques de voyages ou de mode, jeux, rééditions de romans complets et nouvelles inédites. Au cours de cette décennie, les titres Harlequin s'écoulent à 450 000 exemplaires par an et se distribuent dans toute l'Europe de l'Ouest et du Nord ainsi qu'au Mexique et au Japon. C'est à cette époque que l'éditeur canadien, assuré de sa prééminence sur le marché, adopte une attitude de plus en plus arrogante, au point de sous-estimer la concurrence, qui se développe très rapidement. En 1980, Simon & Schuster lance la collection « Silhouette » avec des auteurs américains rejetés par Harlequin (alors que Harlequin réalisait 70 % de ses ventes aux États-Unis, la quasi-totalité des auteurs étaient britanniques). De nombreux éditeurs s'engouffrent dans la brèche : la collection « Circle of Love » est lancée par Bantam Books, « Adventures in Love » par New American Library, « Finding Mr Right » par Avon, « Love and Life » par Ballantine Books, etc.

La plupart de ces collections ont une durée de vie très brève, le roman d'amour connaissant à partir de 1984 un déclin économique généralisé. Le remède passe alors par la diversification, tant dans les collections que dans les marchés. À cet égard, l'effondrement du bloc communiste en Europe permet à Harlequin de se lancer à la conquête d'un tout nouveau marché, avec une réussite certaine en Pologne et honnête en République tchèque, mais aussi avec son lot d'échecs (Hongrie, Bulgarie). Afin de séduire les lectrices d'Europe de l'Est, tous les moyens sont bons : déploiement d'un grand drapeau avec un cœur sur le très stalinien édifice du ministère de la Culture à Varsovie le jour de la Saint-Valentin, lancement en République tchèque d'un calendrier permettant de suivre le rythme des nouvelles publications ainsi que le cycle menstruel de la lectrice! À cette expansion géographique répond une plus grande diversité générique, avec de nombreuses collections et sous-collections explorant le croisement du roman d'amour et du surnaturel, de la spiritualité ou encore d'un érotisme de plus en plus affirmé.

Que l'on puisse parler, dès les années 1950, d'une véritable industrie culturelle du roman d'amour entre en résonance avec certaines théories qui ont alors le vent en poupe, notamment celles de l'École de Francfort, sous l'impulsion de Max Horkheimer et Theodor Adorno. D'après eux, le monde est régi par une « industrie culturelle » organisée de manière systématique et visant à uniformiser les consommateurs par le biais d'une production homogénéisée, qui suit les mêmes méthodes que la propagande. La culture serait donc inféodée à des impératifs économiques où le consommateur est réduit à un objet de statistiques, voire à un produit au lieu d'être reconnu en tant que sujet. Si la thèse des deux philosophes allemands concerne en priorité le cinéma, la radio et la télévision, son application à l'ensemble de la culture de masse inclut toute production où le générique (en l'occurrence, la marque de fabrique « Harlequin ») l'emporte sur le singulier (l'auteur). Plus nuancé, Walter Benjamin, lui aussi associé à l'École de Francfort, voit dans l'existence d'un art « de masse » l'occasion d'affranchir l'œuvre de toute une mystique devenue obsolète : traditionnellement, l'œuvre d'art est considérée comme un objet hautement singulier, entouré d'une « aura » que lui confère son unicité. Le développement de moyens de reproduction mécaniques tels que la photographie permettrait au public de se réapproprier l'art en le dépouillant du prestige qui lui est attaché.

Le développement industriel du roman d'amour au milieu du 20^e siècle répond donc à tout un climat culturel et fait écho à des interrogations contemporaines sur le statut de l'œuvre d'art. Plus précisément, ce qui le rattache à cette problématique est sans doute le primat accordé à la marque sur le nom de l'auteur en couverture. Cette présentation porterait à croire que l'anonymat est la règle, que la lectrice cherche des histoires stéréotypées sans se soucier de celles qui les écrivent, de la même manière que dans *1984*, de George Orwell, les citoyens consomment des livres écrits par des « machines à écrire des romans ». Or, trois faits doivent corriger ce présupposé. Premièrement, les lectrices opèrent bien une différenciation entre les auteurs, fait attesté par toutes les enquêtes menées par les maisons d'édition. L'auteure a beau recevoir des consignes très précises, les lectrices sont éminemment sensibles au traitement adopté, et ne reviendront pas vers des auteures moins appréciées pour autant qu'elles ne se situent pas dans la catégorie des lectrices compulsives. Deuxièmement, il existe en conséquence des auteures vedettes comme Kathleen Woodiwiss, Rosemary Rogers, Janet Dailey ou Judith McNaught. Enfin, les maisons d'édition elles-mêmes font découvrir à leurs lectrices certaines auteures par le biais de leurs publications périodiques et d'Internet (le site à présent défunt www.romance.net présentait ainsi l'auteure du mois).

L'idée d'une industrie culturelle du roman d'amour se vérifie donc davantage dans les techniques de promotion et les méthodes de vente que dans le rapport de la lectrice à l'auteure. L'écriture du roman d'amour a beau répondre à des lignes directrices, elle demeure une œuvre individuelle et perçue comme telle. La traduction, en revanche, voit l'auteure individuelle s'effacer derrière un travail mécanique, cette traduction n'étant pas assurée par une personne solitaire, soucieuse d'unité stylistique, mais par un groupe où chacun se voit assigner une tâche bien précise. Cet aspect rappelle les méthodes issues du travail à la chaîne, ce pourquoi d'ailleurs *The Unwilling Bride* (1977), de Violet Winspear, premier roman Harlequin traduit en France, ignore le nom du traducteur pour lui préférer la seule mention « Traduction française ». Ne nous laissons donc pas abuser par les versions françaises que nous pouvons lire et par la standardisation qui les marque! Pourtant, dans l'original même, d'après une correctrice anonyme des traductions françaises d'Harlequin, « l'histoire est calquée sur une grille, les personnages sont totalement interchangeables¹ ». Est-ce à dire que toute notre entreprise serait vaine, et que l'affaire pourrait aussi bien être expédiée en deux lignes lapidaires? On en conclura plutôt à la moindre diversité de l'offre en traduction française, qui ne s'écarte guère d'une formule calibrée pour un marché bien précis. L'éditeur canadien a pignon sur rue et détient le marché du roman d'amour actuel; il a élaboré sa propre formule, ce qui suscite des interrogations : jusqu'à quel point cette formule est-elle reprise par les autres éditeurs? Essaient-ils de s'en distancier? Questions tranchées par la stratégie agressive de la maison de Toronto, car sitôt qu'un concurrent a pointé le bout de son nez pour apporter des perspectives différentes (ainsi de Silhouette, plus explicite et plus libre dans la description des rapports physiques), il s'est trouvé tout simplement phagocyté. Le vrai succès d'Harlequin est d'avoir su absorber la concurrence par ses offres de rachat, d'avoir déployé un vaste parapluie économique qui lui permet de couvrir toutes les nuances du genre sans renoncer à sa formule. Diversité de l'offre, donc, que le lecteur étranger ne peut soupçonner, faute d'avoir accès à toute la panoplie des sous-genres. Si le roman Harlequin est souvent considéré comme l'équivalent littéraire de la Ford T, la première voiture assemblée à la chaîne, la comparaison vaut donc moins pour son écriture que pour sa traduction, qui répond à l'idée de division horizontale du travail issue du taylorisme, la production étant décomposée en tâches discrètes exécutées par des ouvriers spécialisés. Encore qu'il faille être prudent, car ces dernières années ont apporté quelques changements : une traductrice française comme Karine Lanini, devenue « éditrice romance pôle sensuel » chez Harlequin, n'avoue pas seulement l'exigence du tri (un tiers des livres venus du Canada sont traduits), mais aussi la volonté d'offrir aux lectrices des romans de qualité et non du pornographique à seul usage masturbatoire².

Puisque industrie culturelle il y a, on peut s'étonner qu'elle n'ait pas débordé le champ littéraire pour donner naissance à des adaptations sous forme de films ou de téléfilms. Les timides essais de la maison Harlequin dans ce domaine ont été rapidement avortés, notamment une série de téléfilms qui devaient être diffusés par CBS au milieu des années 1990 et qui n'ont jamais vu le jour. Si le roman d'amour est éminemment visuel dans son écriture et donc en principe aisément adaptable, l'absence d'adaptations à échelle industrielle pose un problème que la question de la focalisation peut sans doute éclairer en partie. Le roman étant écrit du point de vue de la conscience de l'héroïne, il n'est pas constitué que de scènes mais aussi d'affects, de mouvements intérieurs, de pensées à moitié avouées, de sensations physiques que le médium filmique n'est pas toujours à même de transcrire, sauf

1. Augustin Scalbert, « Chez Harlequin, les correctrices ont le cœur brisé », *Le nouvel Observateur*, [En ligne], 26 mai 2010, [<http://www.rue89.com/2010/05/26/chez-harlequin-les-correctrices-ont-le-coeur-brise-152503>] (Consulté le 5 février 2014).

2. Elvire von Bardeleben, « Eros de romans », *Libération*, [En ligne], 31 décembre 2012, [http://next.liberation.fr/sexe/2012/12/31/eros-de-romans_866738] (Consulté le 5 février 2014).

à recourir à une voix hors champ omniprésente, procédé qui démontrerait rapidement ses lourdeurs et ses limites. L'expérience Harlequin demeure donc viscéralement une expérience de lecture, avec sa temporalité propre, car elle suppose aussi de profiter de moments de liberté, brefs instants volés dans un trajet en bus ou longues plages de détente, pour reprendre une lecture qui s'abandonne sans mal.

Il n'y a pas de lecteur Harlequin

Après avoir impudemment regardé par-dessus l'épaule de la lectrice, poussons l'indiscrétion jusqu'à écarter ce livre qui lui masque le visage, et voyons à quoi peut bien ressembler cette mystérieuse personne. Et pour commencer, qui nous dit que c'est bien « une lectrice »? Aurions-nous déjà succombé à quelque préjugé sexiste? Prendrions-nous une bête majorité statistique pour une généralité? Au risque de choquer, affirmons-le pourtant : il n'y a pas de lecteur Harlequin. Ce qui ne veut pas dire qu'aucun homme ne lise jamais de tels romans (on estime qu'ils forment 5 à 20 % du lectorat, proportion toutefois bien difficile à vérifier), mais que si l'on veut tracer le portrait-robot du lecteur, c'est une lectrice. Non pas en vertu de la prépondérance des femmes en l'espèce, mais parce que l'éditeur canadien refuse tout bonnement, dans sa stratégie de communication, de prendre en compte cet animal étrange, le lecteur masculin. Le mâle est exclu du lectorat, et si par hasard il existe quelque part, il serait échaudé par la seule lecture de l'accroche de la « Collection Série Club » qu'on peut lire dans *Au hasard de ses pas* (1981), de Charlotte Lamb :

« – Un billet pour l'Afrique, l'Asie ou l'Amérique? À ce prix-là!...

– Bien sûr! Lisez les romans HARLEQUIN! HARLEQUIN vous offre des voyages pleins d'inattendus. Mais si vous préférez aux amours teintés d'exotisme, les paysages plus familiers de notre continent, nous avons également des billets pour l'Europe.

– Non! C'est impossible...

– Pas du tout! Et si vous le désirez, nous vous introduirons également dans le monde de la médecine. Avec Série Blanche, vous ferez la connaissance de grands chirurgiens et deviendrez, si le cœur vous en dit, leur infirmière, leur assistante ou leur future épouse.

– Non...

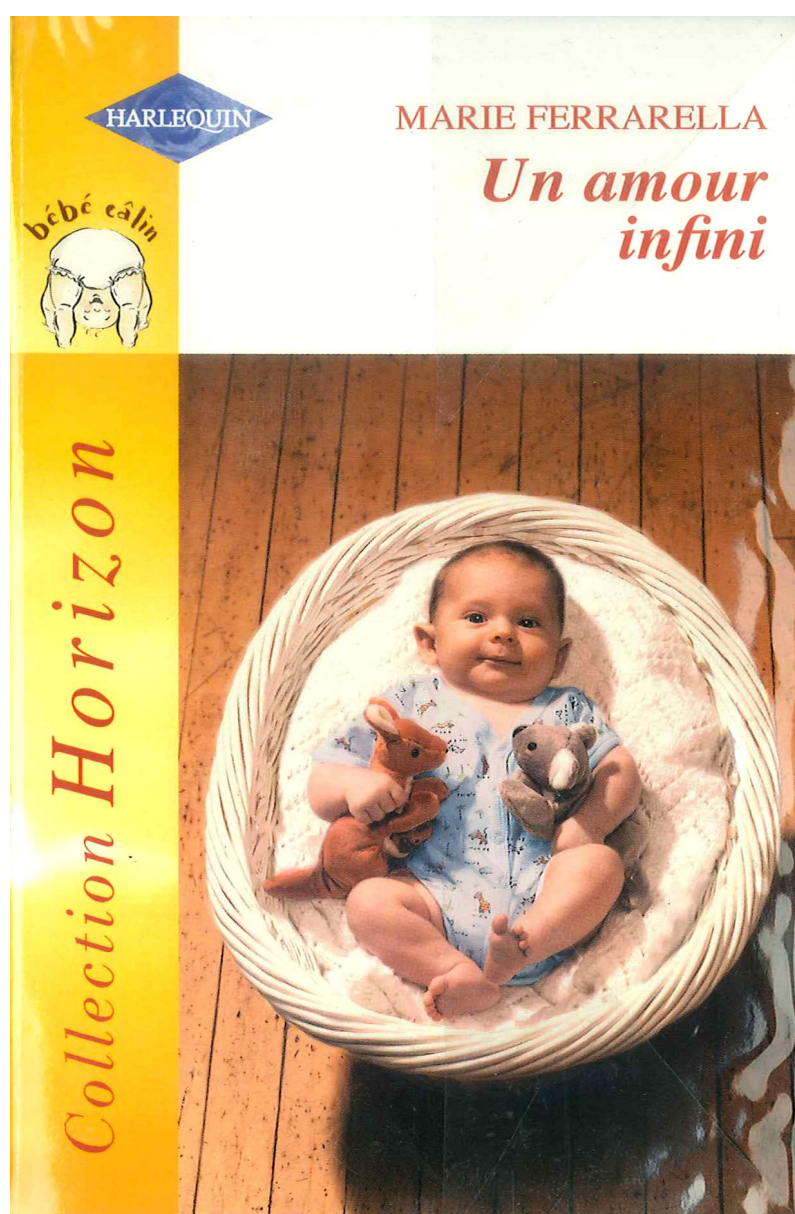
– Nous vous offrons même, si cela vous tente, une place dans une machine à remonter le temps! Avec la très belle Série Royale, vous voilà marquise, princesse ou aventurière. N'est-ce pas merveilleux?

– ... »

Première remarque : Harlequin gomme ses origines canadiennes pour être plus proche de son lectorat français. De fait, « notre continent » est mensonger. Cette proximité fait partie de la grande stratégie de l'éditeur : pour un lectorat français, on ne développe pas la catégorie « romance western », plus porteuse sur le continent américain et, comme le remarque Annik Houel, « chaque succursale se contente de traduire dans la langue locale une histoire dont les protagonistes gardent soigneusement leurs caractéristiques et noms anglo-saxons³ ». Seconde remarque : aujourd'hui désuète, l'accroche Harlequin a le mérite de nous donner un aperçu du lectorat des années 1980 ou – toute mesure gardée – de l'étude de marché de l'éditeur qui lui permet de cibler ce lectorat. Que ce soit en Afrique, en Europe ou en Amérique, le lecteur fictif auquel il s'adresse est une femme. C'est le dénominateur commun... Et pas n'importe laquelle, celle qui se rêve Cendrillon, qui a un fort instinct maternel, qui a oublié que la révolution sexuelle a eu lieu... Et la femme moderne, dirait-on? Dans les années 1980, elle est reléguée au seul rôle d'aventurière! Quand Harlequin publie cette accroche, il y a déjà quelques années qu'il s'est implanté sur le marché français, a non seulement récupéré les anciennes lectrices du courrier du cœur des magazines féminins mais a considérablement étendu son lectorat pour atteindre le chiffre de 3 000 000 lectrices. Et il s'affiche comme une distraction, un vendeur de rêves qui s'adresse aux femmes, qui cherche à les choyer. Ainsi se termine l'accroche de *Au hasard de ses pas* : à la lectrice restée sans voix qui cherche du rêve à petit prix, une seule réponse : « Vous voyez, HARLEQUIN pense à vous ».

3. Annik Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice, une si longue passion : l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 87.

Le cliché veut encore que la lecture de ces romans se fasse dans l'oisiveté de la femme au foyer, d'ailleurs d'un trop faible niveau d'éducation pour prétendre à un quelconque poste à responsabilité, à moins qu'elle ne soit soustraite par son âge à l'exercice d'une activité salariée, adolescente rêvant au prince charmant ou retraitée se remémorant ses jeunes années. En réalité, pour autant que l'on puisse en juger, la lectrice est une femme active (à 60 % pour la France selon une enquête de la SOFRES menée en 1987⁴), dans la fleur de l'âge, avec un niveau d'études correspondant en majorité au secondaire. Difficile, cela dit, d'affiner notre portrait-robot. En effet, d'une part, le support est trop volatil pour permettre ce type de démarche. Le roman Harlequin se vend par correspondance, s'achète souvent d'occasion, s'échange, s'abandonne sur la banquette d'un autobus à l'attention de futures lectrices⁵, et suscite encore bien des questions : celles, rares, qui avouent ces lectures quelque peu honteuses sont-elles représentatives du lectorat? Dans l'intimité du foyer, le livre passe-t-il de mains en mains ou reste-t-il le jardin secret de celle qui le possède? D'autre part, les éditeurs eux-mêmes rechignent à livrer des informations sur le lectorat, et l'on ne peut donc se fier qu'à leurs campagnes de communication. Autant dire que la lectrice réelle tend à disparaître derrière une lectrice imaginaire, fabriquée par de savantes techniques de marketing. Infléchissons alors la question : non plus « qui lit Harlequin? », mais « qui est censé lire Harlequin? ». Par le passé, si l'on en croit l'accroche citée plus haut et le fameux slogan « tout un monde d'évasion », c'est une lectrice avide de vie par procuration, d'où le reproche adressé au genre de cantonner la femme dans un monde imaginaire et de l'amener à fuir le réel. Aujourd'hui, on se fiera de manière assez pragmatique aux multiples séries et collections publiées ou rachetées par la marque pour inférer un portrait, non plus de la lectrice, mais des lectrices d'Harlequin.

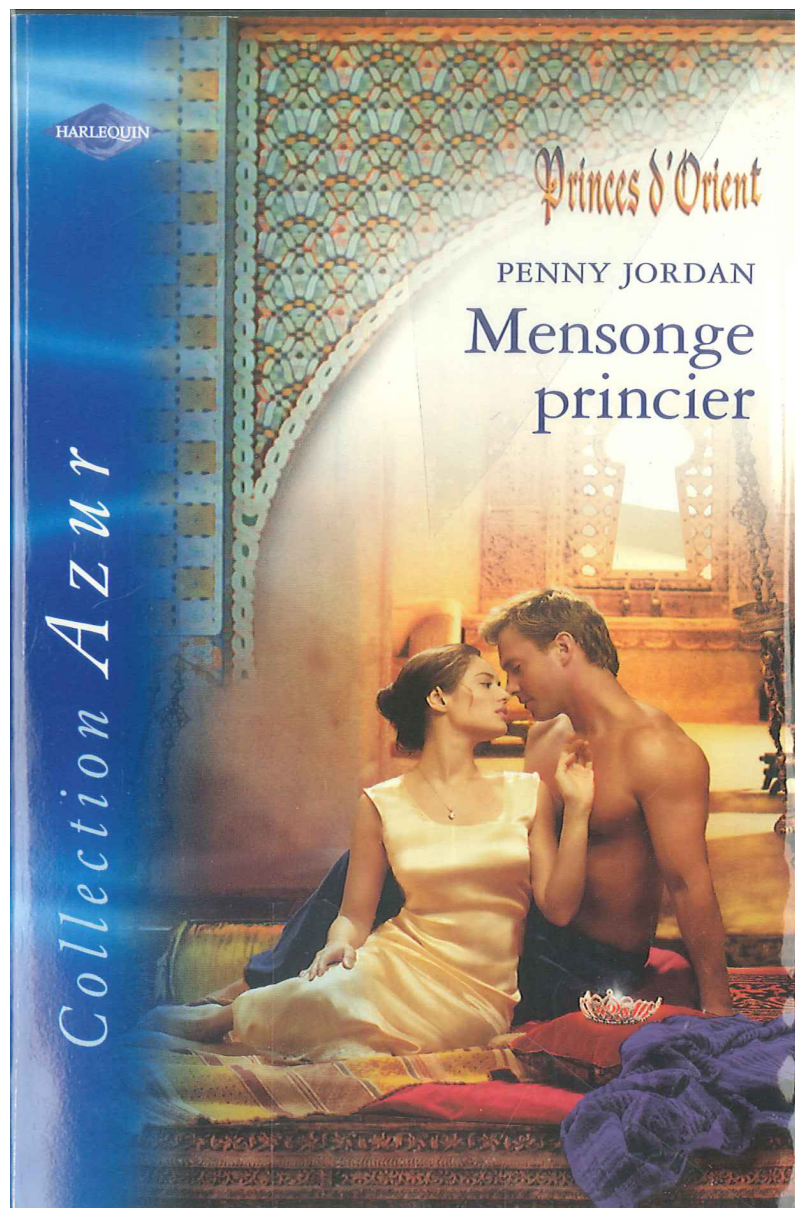


4. Annik Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice*, p. 91.

5. C'est ce que nous ont confié plusieurs lectrices croisées à Montréal en 2009.

En français, il est facile de confondre « série » et « collection », d'autant qu'on parle, par exemple, de la « Collection Série Club ». En règle générale, la série est un filon exploité au sein d'une collection; ainsi Caroline Anderson a-t-elle publié, dans la collection « Blanche » destinée aux amours médicales, 17 romans regroupés dans la série « Audley Memorial Hospital » et trois dans la série « Penhally Bay ». Le tout est regroupé dans la catégorie « Harlequin Passion »... Pour mêler un peu plus l'écheveau compliqué, la collection « Blanche » a aussi porté le titre de « Collection Série Blanche ».

Travailler sur les différents slogans selon les collections pourrait être un point de départ, puisque, après tout, le site Internet y invite avec le questionnaire – basique, assurément – « Un livre qui me ressemble », destiné à découvrir son profil de lectrice, par genre d'homme qui fait rêver, avec, sur sept questions, quatre sur son physique (Will Smith, George Clooney, Leonardo di Caprio ou Brad Pitt), l'uniforme de monsieur (nu, blouse de médecin, smoking ou blouson en cuir), sa carte de visite (médecin urgentiste, star de cinéma, prince d'Orient ou explorateur) et ses preuves d'amour (un mot d'amour, un *chat*, une surprise ou une robe sexy). Une fois les réponses apportées, le verdict tombe, à renfort de mots-clefs et de collections sur mesure! Ainsi sera-t-on aiguillée : « La force d'une rencontre, l'intensité de la passion » pour la collection « Azur » ne peut se confondre avec « Quand l'humour fait pétiller l'amour... » de la collection « Coup de folie » ou encore « Passions et ambitions dans l'univers médical » de la collection « Blanche ». Mais lorsque la différence se veut plus ténue, la question de la gradation n'éclaire pas vraiment sur le lectorat : « Le tourbillon de l'Histoire, le souffle de la passion » de la collection « Les Historiques » et « Quand l'Histoire devient le plus captivant des romans » de la collection « Les grands romans historiques »; « Rencontres audacieuses et jeu de séduction » de la collection « Rouge passion » (aussi nommée « Tentation » ou « Passion » selon l'époque), « sexy, impertinent et osé » de la collection « Audace » et « Sensualité et passions extrêmes » de la collection « Désirs »... Et si l'on cherche à regarder de plus près le nombre de sous-collections, c'est le casse-tête : juste pour la collection « Azur », on aura droit à « Play-boy & milliardaire », « Scandales! », « Les 7 péchés capitaux », « Héros irrésistible », « Nuits d'Orient », « Secrets de famille » et « Liaisons dangereuses »... Il convient dès lors de dégager plus nettement des types.



La lectrice en quête de valeurs sociales et spirituelles formerait l'un des types principaux. Patriote, elle aime voir la bannière étoilée figurer en couverture; désireuse de trouver une source d'inspiration, elle aime pouvoir se tourner vers des idéaux ou avoir des réponses aux difficiles questions du pardon, de la compassion, de l'espérance, de la foi. Elle lira en priorité les publications des séries « American Romance », « Love Inspired » ou « Steeple Hill Women's Fiction ». À première vue, cette lectrice pourrait être qualifiée de conservatrice, patrie et religion paraissant former deux piliers déterminant ses habitudes de lecture. Ne les confondons pas, toutefois, avec nationalisme agressif et sectarisme! Le roman Harlequin n'a pas pour vocation d'entretenir le rejet de l'autre ou les querelles de clocher. Ainsi, dans les collections visées, il s'agira d'affirmer en quoi des idéaux d'harmonie, de confiance en soi et en l'avenir, de réconciliation peuvent s'accorder à des situations douloureuses bien concrètes. C'est un portrait de la lectrice en femme blessée, inquiète ou même un peu perdue qui s'esquisse là. Cette femme lirait pour trouver un réconfort, des réponses à ses interrogations, en se voyant rassurée dans ses croyances.

Tout autre, sans doute, est la lectrice en quête de frissons. Celle-ci se tournera vers des séries plus sensuelles (« Blaze », « Harlequin Presents », « Silhouette Desire », etc.) à même de nourrir son imaginaire et sa fantaisie. Ou peut-être choisira-t-elle un autre frisson, pas si éloigné en vérité, celui du mystère plus ou moins macabre (collections « Intrigue » et « Nocturne »), très en vogue avec l'essor de la *bit lit* (dérivé de la *chick lit*, mêlant histoire d'amour et surnaturel : voir la fortune de la saga *Twilight*, de Stephenie Meyer). Plus insolite aux yeux des lecteurs francophones est le succès de la collection « NASCAR », dont les amours effrénées ont pour théâtre les circuits automobiles. Combinaisons de cuir et griserie de la vitesse garantissent des récits à forte composante sensuelle, où les émois du corps s'embarrassent moins de préliminaires que dans les collections préférées du premier type de lectrices. Qu'il soit sensuel, d'épouvante ou de vitesse, le frisson est l'objet recherché par de plus en plus de lectrices si l'on en juge par le nombre et la quantité de titres publiés. À moins qu'il ne s'agisse de donner une apparence présentable à un roman d'amour que pourrait emprunter Monsieur, lui qui était déjà visé par le slogan « Action, émotion, suspense » de la collection « Intrigue »?

Une dernière catégorie, qui n'en est d'ailleurs pas vraiment une, regrouperait les lectrices issues d'une minorité ethnique, à qui s'adresse Harlequin en rachetant des maisons d'édition spécialisées (Kimani) ou en organisant un calendrier de publications pour œuvres en espagnol ou bilingues. En réalité, cette évolution démontre simplement que les Américaines d'origine africaine ou hispanique forment une clientèle fidèle, à la différence, par exemple, des lectrices d'origine asiatique. Car si l'on examine le contenu des œuvres, difficile de conclure à une quelconque spécificité de cette lectrice-là; tout au plus pourra-t-on établir deux branches communes à chaque orientation, et qui reprennent d'ailleurs à leur compte la partition déjà observée : d'une part, une veine consacrée aux affaires spirituelles, assez œcuménique pour qu'on ne reconnaisse pas trop de marques protestantes dans la branche afro-américaine ou catholiques dans l'hispanique, et d'autre part, une veine sensuelle dont la touche de couleur locale se veut gastronomique, ces collections étant toujours « épicées » si l'on en croit le descriptif. Et si d'aventure Monsieur rechignait à partager les lectures de Madame, peut-être cette seconde veine aura-t-elle pour effet de « pimenter » leur vie de couple...

Ainsi donc, s'il a pu exister des « recettes Harlequin », d'ailleurs publiées naguère sur le site de l'éditeur (et que l'on pourrait presque lire, non seulement comme un ensemble de consignes à respecter si l'on espère y être publié, mais comme un guide d'écriture du roman d'amour en général), il n'y a pas de lecteur ou de lectrice type. Là encore, méfions-nous du préjugé selon lequel toutes les lectrices du genre auraient la même motivation : ce cliché qui remonte à l'essor de la production Harlequin doit être révisé, car après avoir influencé notre perception du roman d'amour, l'éditeur a pu fausser notre vision de ses adeptes. Depuis le succès du slogan « Tout un monde d'évasion », suggérant qu'il n'est de lecture sentimentale que motivée par la fuite du réel, les sous-collections se sont diversifiées au point que chacune d'elles vise des catégories différentes, avec des attentes différentes. En somme, si les recettes viennent confirmer la thèse d'une littérature produite en masse, interchangeable et traduite selon le modèle fordien de la division des tâches, une étude affinée du lectorat est à même de l'invalider. D'ailleurs, il ne suffit pas de suivre les règles pour se voir automatiquement publié, car seuls 2 % des manuscrits sont acceptés. On touche là au paradoxe le plus troublant de la « production Harlequin » : alors que tout ne semble être que combinaison d'éléments stéréotypés (personnages, cadres, briques de l'intrigue), que les mauvaises langues affirmeraient volontiers, qu'au fond, un astucieux programmeur pourrait aussi bien créer un générateur informatique de romans d'amour, comme il existe des « générateurs d'insultes » ou des « générateurs de discours politiques », comment se fait-il qu'il existe de nettes différences de qualité, et que certains de ces romans soient tout simplement plus réussis que d'autres?

Un schéma, des statistiques

À quoi tient la fortune littéraire de Janet Leigh, de Charlotte Lamb ou d'Anne Mather, véritables auteures vedettes de la collection? Peut-on définir des critères qualitatifs dans une production si abondante et codifiée que bien des lecteurs en pourraient croire les titres interchangeables? En somme, des normes élaborées en premier lieu pour ce qu'on appelle la « grande littérature », voire « la culture d'élite », sont-elles valables pour juger les mérites de la littérature de masse, ou faut-il revoir et adapter nos attentes en fonction du produit? Évoquer cette question, on le voit, c'est aborder celle du critère littéraire, et donc de la démarcation entre « grande littérature » et « littérature de masse ».

Assurément, il ne s'agit pas simplement de chiffres de vente, sauf à vouer aux gémonies Charles Dickens, sacrifiant à coups de romans-feuilletons et de rebondissements improvisés son intégrité de grand auteur sur l'autel du profit. Or, la ligne de partage est d'abord une question d'encodage. Si l'on reconnaît les grandes œuvres à leur propension à subvertir les codes, voire à en inventer de nouveaux, l'épreuve ultime du roman paralittéraire réussi est son respect des codes établis, et ce n'est peut-être nulle part aussi vrai que pour le roman d'amour. Autant les grandes œuvres littéraires sanctionnées par l'institution visent à bouleverser les codes établis, autant le roman d'amour cherche au contraire à appliquer scrupuleusement des recettes qui ont fait leurs preuves. Toute histoire de la littérature distingue des « pionniers », des « novateurs », voire des « iconoclastes » prêts à bousculer les règles établies par leurs aînés ou même par leurs contemporains. Pour ne citer que lui, si Shakespeare est reconnu comme le plus grand génie littéraire qui ait jamais existé, c'est en grande partie parce qu'il a osé s'affranchir des catégories régnautes de l'époque pour proposer des *problem plays*, des pièces qui n'entrent ni dans les schémas de la comédie, ni dans ceux de la tragédie, mais qui mélangent allègrement les genres. Pas de Shakespeare dans le roman Harlequin, et la maison n'encouragerait certes pas ce type d'ambitions chez ses auteurs, dont éditeur et lecteurs attendent qu'ils se conforment à un schéma préétabli.

Ce critère de bouleversement des codes doit cependant être nuancé. Il n'émerge qu'à la Renaissance pour s'imposer à la fin du 18^e siècle, sous l'influence du romantisme, tandis que la production antérieure se définit par une appartenance au genre (tragédie, épopée, etc.) qui conditionne une manière d'écrire et de composer les œuvres. Il n'en reste pas moins que notre appréciation du texte littéraire reste marquée par ce critère de détournement ou de subversion du genre et des codes.

Le respect des codes est source de malentendus et de raccourcis simplificateurs en ce qu'il confère au genre un caractère prévisible, instaurant une petite routine du sentiment dont les contempteurs seraient mal inspirés de sous-estimer l'effet. Le consommateur de romans d'amour est tout sauf un incorrigible naïf dépourvu du minimum de jugeote à même de lui faire entrevoir l'issue des événements. Au contraire, c'est justement la prévisibilité de l'intrigue qui accroît le plaisir de lecture, en tous points comme dans l'équivalent cinématographique du genre, la bluette ou comédie sentimentale, où le plaisir émane de la reconnaissance des schémas normatifs. Que serait le plaisir du roman policier classique si le coupable n'était pas démasqué à la fin? Quel intérêt au roman d'espionnage si le péril n'a pas été écarté à la dernière page? De même, à quoi bon lire un roman d'amour si l'on doute sérieusement de la fin heureuse promise par le genre? La lectrice n'est pas dupe : elle sait exactement à quoi s'attendre, et c'est dans cette joie des retrouvailles que réside le plaisir de lecture. Pour elle, l'intérêt n'est pas dans la résolution (d'ailleurs expédiée sans ménagements dans bon nombre d'œuvres du genre), mais dans le *comment*, dans les astuces et les stratagèmes déployés pour faire advenir la résolution espérée en dépit des embûches. Ainsi, à la guise des détours narratifs qui reconduisent la structure canonique, *tout roman d'amour parle des ruses du sentiment amoureux*.

Toujours est-il qu'en termes structurels, l'écriture du « roman Harlequin » dépend d'un schéma canonique dont les grandes étapes sont clairement identifiables : la rencontre, le jeu de la séduction et de la confrontation, la révélation du sentiment amoureux et le mariage. De manière caractéristique, les protagonistes sont inconnus l'un de l'autre au début du roman; il peut toutefois arriver qu'ils se soient connus enfants et perdus de vue, mais l'éloignement est tel que tout doit repartir à zéro, ce qui revient donc à la situation initiale et nécessite, comme dans tout roman d'amour, un dialogue ultérieur où les personnages ajusteront leurs points de vue, mesureront l'évolution du sentiment et se découvriront plus qu'ils ne se retrouveront. On comprend alors que les coups de foudre soient rarissimes dans le roman Harlequin, centré sur l'apprentissage de l'autre et l'harmonisation des différences et des points de vue.

L'entrelacement dialectique de la confrontation et de la séduction vient d'ailleurs contredire le cliché selon lequel tout roman Harlequin ne serait qu'une succession de passages obligés : on séduit en même temps qu'on s'affronte, dans des dialogues tantôt crispés, tantôt riches de sous-entendus, où les personnages apprennent à mesurer ce qui les sépare et à en relativiser la gravité. Le désir apparaît en filigrane, au premier plan désir de mieux comprendre l'autre, bien que la production récente accentue davantage l'attirance sexuelle, loin des pudeurs de naguère. Ce désir naît de la distance séparant initialement les personnages, qui détermine le temps narratif de l'épreuve et permet à la relation entre protagonistes de franchir un palier : plus les points de vue sont éloignés, plus profonde est l'implication amoureuse une fois dissipés les malentendus. Cette étape, qui forme l'essentiel du roman, à tel point qu'on serait en droit de parler de « roman d'approvisionnement » autant que d'amour, ouvre à la révélation du sentiment amoureux, qui se manifeste enfin comme bien plus qu'une simple attirance passagère et met en perspective tout ce qui a précédé par le biais d'une discussion où les divergences trouvent un point d'harmonie, avec à la clé, dans de nombreux romans, le démasquage et l'élimination narrative du rival ou de la rivale : la mort de Margery, l'épouse encombrante, folle et frivole, est finalement une bénédiction pour le mari enchaîné et celle qui l'aime... *À son cœur défendant* (1977, Rachel Lindsay). C'est le moment où tout s'éclaire, où l'apparent chaos des indices disparates s'ordonne selon la logique du sentiment, où un monde fourmillant de signes contradictoires s'unifie sous la bannière de l'amour enfin reconnu. Dès lors, si l'on est en droit de parler de « passage obligé », ce sera au sujet du mariage ou de la promesse de mariage formant la fin, scène parfois accompagnée d'une grossesse, voire d'une naissance, le tout précipité dans les toutes dernières pages. « Chez nous », murmure Sylvia à celui qu'elle aime à la dernière ligne de *Tout au bout de l'arc-en-ciel*, « c'est là où tu es⁶ ». Que dire de plus? Cette scène promptement expédiée pour permettre à la lectrice de reprendre le chemin au point de départ d'une nouvelle lecture, de parcourir encore l'itinéraire avec un nouveau livre, ce qui lui vaudra le reproche de lecture compulsive.

6. Anne Weale, *Tout au bout de l'arc-en-ciel*, Paris, Harlequin, ©1977, 1978, p. 152, titre anglais : *The Man in Command*.

Ces étapes – la rencontre, le jeu de la séduction et de la confrontation, la révélation du sentiment amoureux et le mariage – dégagées par Julia Bettinotti dans *La corrida de l'amour : le roman Harlequin*, sont aussi codifiées quant à leur proportion dans l'économie du roman : 25 % pour la séduction, 65 % pour la séduction/confrontation, 7 % pour la révélation amoureuse, 3 % pour le mariage. Pour aboutir à ces chiffres, Bettinotti s'appuie sur une méthode statistique justifiée par le caractère sériel de la production Harlequin. À lui seul, le relevé statistique ne permet évidemment pas de dégager la signification plus profonde de chaque étape, aussi allons-nous à présent nous pencher sur leurs implications et leurs déclinaisons, sur ce qu'elles révèlent des attentes du lecteur. S'il est impossible d'énumérer tous les types de rencontres possibles, du moins peut-on souligner certaines récurrences frappantes dans le roman Harlequin contemporain.

Vingt-cinq pour cent de rencontre et de séduction

La rencontre doit présenter l'héroïne dans son univers. Elle est (ou plus justement était) traditionnellement insérée dans un cadre domestique, celui du foyer, tandis que l'homme représente les grands espaces, la nature indomptée, objet de tous les mythes. C'est *Caramuru, l'homme de feu* (Margaret Rome, 1977) en Amazonie! Aujourd'hui, elle est bien plus souvent montrée dans un réseau socioprofessionnel d'amitiés et de luttes liées au monde du travail, tandis que l'homme apparaît comme un loup solitaire, objet de tous les commérages et matériau de légende. Or, sous la mutation sociologique se dessine un invariant : à la femme, un espace rassurant et « tissé serré »; à l'homme, un nomadisme inquiétant qui devra faire face à sa propre domestication.

Leurs yeux se croisent la plupart du temps sur le lieu de travail, d'autant plus que la femme est représentée dans la production récente comme une personne active, impliquée dans un réseau socioprofessionnel, à mille lieues de la ménagère recluse de la première moitié du 20^e siècle. Bien que totalement apolitique, le roman d'amour se doit de représenter les évolutions sociales, et celle du statut de la femme est primordiale à cet égard. Avec l'importance accrue du milieu professionnel, il est naturel que le premier lieu de rencontre soit le bureau (ce qu'a très bien compris d'ailleurs John Gray, à qui l'on doit *Mars et Vénus au travail*); l'homme y est soit de passage, en visite dans le cadre d'une observation des méthodes de travail, soit, plus souvent, collègue distant et suscitant la méfiance. Bien que les femmes aient acquis droit de cité dans la sphère professionnelle, les schémas hiérarchiques hérités sont rarement inversés, et elles demeurent subordonnées à leurs princes charmants. Ainsi, l'héroïne sera une nouvelle employée, chargée de projet par exemple, et devra faire ses preuves sur le terrain des hommes. Elle semblera alors dynamique, ambitieuse, souvent au prix apparent de sa féminité. Une coupe à la garçonne ou des cheveux sobrement tirés en arrière, un tailleur sévère seront les marques de ce corsetage que devra défaire le héros, en termes symboliques aussi bien que vestimentaires. À charge pour le protagoniste de révéler une féminité certes masquée par le costume, mais bien présente, souvent à l'insu de l'héroïne. C'est le propre du héros, virilité nonobstant, que de faire montre d'une intuition quasi féminine, au point de mieux connaître que l'intéressée sa sensualité même.

En effet, dans la production des quinze dernières années, la séduction est aussi bien physique que verbale. Elle ne saurait être exclusivement affaire de corps – faute de quoi l'on quitterait le registre Harlequin pour un libertinage moderne – mais fait la part belle aux émois des sens. Si l'amour n'est, pour citer la célèbre maxime de Chamfort, « que l'échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes », le roman Harlequin montre bien la complémentarité de ces deux termes. C'est même ce qui sépare la scène érotique évoquée dans le roman d'amour d'une simple partie de jambes en l'air sans investissement affectif. Quand bien même le vocabulaire employé serait étonnamment cru (bien des romans contemporains ne rechignent pas devant le détail anatomique, même sublimé par la métaphore), l'épiderme révèle la fantaisie, le commerce des corps engage la sensibilité tout entière, bien souvent à l'insu des héros. L'amant aura beau être exceptionnel, le roman ne se cantonne pas au registre des prouesses athlétiques, car ce qui se révèle sous la couette n'est pas une piste de gymnastique, mais le lieu de rencontre de deux imaginaires. Dans ce type d'intrigues, les partenaires sont expérimentés, mais on observe un déséquilibre narratif au profit de la sexualité féminine. Il demeure rarissime qu'un roman Harlequin offre un aperçu de la sexualité masculine, tandis que, puisant à la documentation disponible sur le sujet, l'auteur joint parfois à ses descriptions des commentaires sur l'intimité de l'héroïne. Non que l'on s'étende sur sa mécanique corporelle! Il s'agit plutôt d'établir un contraste entre son passé amoureux, tissé de rencontres dont la fin était essentiellement prophylactique, sans attachement et sans grand plaisir, tournée vers la régulation de l'organisme plus que vers la recherche de l'extase, et un présent qui a valeur de révélation. Pour une femme accoutumée aux expériences érotiques, l'orgasme atteint avec l'amant peut même entraîner une forme de pudeur inouïe. Là où il y a de la gêne, il y a promesse de plaisir.

Entre autres formes de séduction, citons celle qu'exerce le mode de vie de tel protagoniste, généralement luxueux pour Monsieur, désinvolte pour Madame. L'homme peut séduire par son raffinement, sa discipline ou sa discrétion, parfois les trois à la fois, et si l'on a dépassé le stade de la simple exhibition du confort matériel, les signes extérieurs de prospérité n'en gardent pas moins leur charme. Ce pourquoi, parmi les variantes de la rencontre, celle qui amorce la relation par un mariage de raison est si importante qu'elle a donné lieu à des sous-collections spécifiques : *elle* épouse le héros par nécessité, *ils* apprennent à se connaître, le mariage de raison devient mariage d'amour. C'est ainsi que *Mariage sous contrainte* (2002), de Charlotte Lamb, nous fait suivre le parcours d'une femme qui refuse de perdre son autonomie et, à l'inverse, *Un parfum d'orangers* (1970), d'Anne Hampson, celui d'une héroïne qui, parce que profondément blessée par la trahison de son premier mari, ne croit plus à l'amour. Avec Margaret Rome, Anne Hampson est d'ailleurs l'une des spécialistes du mariage par obligation qui se transforme en mariage d'amour et en accumule les variantes, de *L'homme sans merci* (1970), où Katy épouse un homme qu'elle n'aime pas, qu'elle connaît à peine, à *Une plage sous le ciel mauve* (1977), où le mari abandonné le lendemain du mariage revient dans la vie d'Alida huit ans plus tard, du *Soleil se lève enfin* (1973), quand Roxanne, l'épouse par obligation, pense être le substitut à une ancienne fiancée à qui elle ressemble, à *Un soir à Mytilène* (1974), avec Nick Vatokis, un homme prêt au mariage, sachant que celle qu'il désire refusera d'être sa maîtresse.

Néanmoins, ce charme du luxe est trouble, et l'héroïne peut aussi se défier de la réussite affichée par l'homme; c'est le cas dans *Strange Bedpersons* (1994), de Jennifer Crusie. Le héros y apparaît comme un être double, matérialiste ou carriériste mais aussi doué de sensibilité et de générosité, voire gentil fils à papa abritant une espèce de fougue intérieure : Dr Jekyll et Mr Hyde, à ce détail près que l'héroïne craindra bien davantage de se voir assagie par le mariage que de confronter la bête responsable de ses émois. À la fin du livre, elle redoute de s'être changée en « Mrs Jekyll » par sa situation conjugale, et de se voir condamnée à ne plus faire l'amour que dans la position du missionnaire ! Elle se démarque par sa spontanéité, son exubérance qui lui inspire de charmants impairs, dans un style qui n'est pas sans rappeler *Le journal de Bridget Jones*, paru la même année. Pour mettre en place cette dynamique, les décors jouent un rôle crucial, matérialisant les différences de style de vie au point que les nécessaires compromis de la vie de couple passeront en premier lieu par des questions d'ameublement et de décoration intérieure.

Un mot, enfin, sur la romance gothique, sous-genre en vogue où se réactive la part de fascination, d'envoûtement, voire d'ensorcellement qu'abrite le sens premier du mot « séduction ». Non que l'héroïne en soit une sorcière de *Macbeth* : aucune suspicion de magie noire ou même blanche, plutôt un envoûtement initial dont le souvenir imprègne les chapitres suivants. L'intrigue démêle le vrai du faux, le sentiment des faux-semblants, et porte au jour ce qui, dans la rencontre, aura suscité la fascination. Pour exemple, la tétralogie « Moriah's Landing », écrite par quatre auteurs différents à l'intérieur de la collection « Intrigue », se déroule dans la ville éponyme imaginaire, située dans ce haut lieu du fantastique qu'est la Nouvelle-Angleterre. La valeur du héros est exacerbée par les dangers dont regorge l'intrigue; il se montre alors protecteur envers une héroïne vulnérable et traquée par des forces mystérieuses dans *Guardian of the Night* (2002) de B.J. Daniels, ou bien il se retire, en proie à une obscure malédiction, et c'est à l'héroïne de percer son secret et de l'aimer tel qu'il est, lui qui avait cru renoncer au sentiment amoureux, dans *Behind the Veil* (2002), de Joanna Wayne. La séduction qui suit la rencontre prend alors l'apparence d'une quête de la vérité, c'est-à-dire qu'un schéma traditionnel (apprendre à découvrir qui est réellement l'autre sous les dehors mensongers que lui prête la rumeur, sous les airs bourrus qu'il se donne) s'étoffe du mystère fantastico-policier. La trame gothique converge sur l'objet principal de l'intrigue amoureuse : la révélation de l'être authentique derrière les masques. Encore faut-il un long apprentissage qui verra les héros tenus à distance par leur environnement social ou par leurs propres préjugés.

Soixante-cinq pour cent de mise à l'épreuve

La distance est l'une des pierres de touche du roman d'amour. Un malentendu entraîne une crispation de la part des héros, un retour aux préjugés initiaux après la phase de séduction et de désir. C'est pour eux l'occasion de mettre à l'épreuve leur vision du monde, de la confronter à l'autre, d'éprouver leur attirance à l'aune de la séparation, de la réflexion solitaire, pour aboutir à la révélation du sentiment amoureux, et pour l'auteur l'occasion de ménager une pause narrative qui va creuser le cadre du récit et l'ouvrir aux dimensions de la rétrospection et de l'engagement, de passer d'un présent événementiel à une tridimensionnalité passé/présent/avenir. Si cette distance survient, c'est en premier lieu pour mettre en lumière les différences entre protagonistes. Traditionnellement, c'est avant tout un écart social qui déchire les héros : de la rivalité familiale, on passe aux différences de statut, voire aux conflits culturels. Les Montaigu et les Capulet de Shakespeare sont devenus l'aristocrate et la déclassée du

dix-neuvième siècle, puis le métis et l'aventurière du roman d'amour colonial et postcolonial. L'écart se creuse presque toujours dans le même sens, et rares (quoique de moins en moins) sont les romans d'amour à mettre en scène une femme d'affaires amoureuse de son subalterne. Or, si l'héroïne est plus fréquemment l'inférieure sociale, elle doit aussi faire la preuve (ne serait-ce qu'au lecteur) de son absence totale de vénalité, de son parfait désintéressement dans la conquête du mâle alpha. Quels que soient ses propos par ailleurs, dont la lectrice n'est là encore jamais dupe, l'héroïne finit toujours par démontrer sa pureté de cœur.

Le temps de mise à distance vient souvent d'une volte-face d'un protagoniste, apparemment inexplicable si elle est le fait de l'homme, plus explicitement motivée de la part de la femme mais alors incompréhensible pour l'homme. Dans *La promesse d'un jour nouveau* (1986), de Lilian Peake, Lindsey a un coup de foudre pour Madoc, au point qu'elle lui donne sa virginité, avant de découvrir qu'il n'est autre que son patron et de mettre aussitôt fin à la relation. Furieux de ce revirement, Madoc fait une scène de jalousie, se met en colère lorsqu'elle l'appelle par son nom de famille. Ailleurs, la volte-face est souvent provoquée par un malentendu né d'une rumeur, c'est-à-dire d'une intrusion du monde extérieur dans une intimité romantique qui ne fait encore que se profiler. Les amoureux n'ayant pas encore eu l'occasion de se créer un monde à eux, la rumeur illustre surtout la difficulté qu'ils éprouvent lorsqu'il s'agit de s'extirper du tissu social pour se créer une île protégée. La rumeur peut concerner les trois dimensions temporelles : un passé trouble, un présent compliqué ou un avenir compromis. Le premier cas appelle généralement une rédemption, car une fois dissipé le malentendu sur les activités des héros, l'autre apprend à se défier de ses jugements hâtifs, à se départir de ses peurs pour reposer sa confiance en son partenaire. Un autre thème associé à la rumeur est la rivalité, qui se présente dès qu'un bruit court sur une possible liaison du protagoniste avec une femme soit mystérieuse, que l'héroïne n'a jamais l'occasion de voir, soit au contraire omniprésente, et qui dans les deux cas s'avère être une personne sur laquelle le protagoniste n'a pas la moindre visée – sœur, amie d'enfance, cousine. Ainsi, dans *Le Sicilien à l'anneau d'or* (1979), de Violet Winspear, Diane Lovelace est amoureuse de Rick Lordetti, homme de confiance d'une grande actrice italienne dont tous le croient épris alors qu'il s'avère être son frère. Là aussi, l'héroïne doit apprendre à composer avec ses craintes pour envisager une vie harmonieuse, mais l'expérience lui aura aussi permis de délimiter un territoire symbolique où l'intimité du couple pourra d'autant mieux s'épanouir que les limites auront été posées. En ce qui concerne la rumeur liée à l'avenir, c'est-à-dire aux intentions supposées du héros, l'ouverture de la trame narrative place les protagonistes face à leurs propres hésitations pour mieux faire évoluer leur relation, de ce qui pourrait n'être qu'une simple passade vers un pari sur l'avenir. Les intentions prêtées à l'un des héros questionnent l'autre sur ce qu'il ou elle attend de la relation, ce qui prépare les deux à franchir un cap décisif.

Propagée par des cercles plus ou moins bienveillants, la rumeur permet aussi d'introduire des personnages secondaires qui toutefois ne doivent pas devenir trop envahissants, sauf à verser dans une littérature où les conversations entre amies prendraient le pas sur la trame sentimentale. Il n'en reste pas moins que la personne par qui se répand la rumeur sert de pivot au récit. La phase clé du roman survient à cause de cette tierce personne, ou plutôt grâce à elle, s'aperçoit le lecteur au bout du compte. Dans les détours et les ruses du sentiment, elle instaure une forme d'ironie narrative. Si la notion d'ironie paraît déplacée dans la perspective de la littérature de masse, avertit Daniel Couégnas dans son *Introduction à la paralittérature* (1992), il ne faut pas y voir une façon de se moquer des conventions du genre ou de les subvertir, mais d'accorder au lecteur familier des romans Harlequin un temps d'avance sur le cheminement des personnages : elle ne s'exerce pas à l'encontre des règles du genre, mais agit plutôt comme un clin d'œil de connivence en direction du lecteur. La personne responsable de ce temps de mise à distance peut prendre plusieurs visages; ce sera la confidente soucieuse du bonheur de son amie (la même qui, plus tard, dissipera le malentendu et encouragera la relation amoureuse, ayant ainsi fonction d'adjuvant), l'ami de Monsieur, soupçonné d'être une mauvaise fréquentation, escroc ou homme à femmes cynique dont le héros doit se distinguer pour conquérir la belle (dis-moi avec qui tu fraies, je te dirai qui tu es), les parents de Monsieur, richissimes et méprisants (le fils à papa devra s'affirmer, l'enfant gâté sortir des jupons maternels), ou encore les parents de Madame, impatientes de la voir encore célibataire et prompts à l'apparier au mauvais mâle.

Dix pour cent de retrouvailles

Dix pour cent contre 65 % pour la mise à l'épreuve! Il reste bien peu de place narrative aux retrouvailles. Néanmoins, cette portion *doit être* congrue, telle est la loi du genre, car il s'agit ni plus ni moins du moment de l'exultation amoureuse. Acmé narrative, ces retrouvailles réunissent enfin l'homme et la femme qui, en dépit des malentendus, des accrocs, des séparations voulues ou non, voient enfin leur amour révélé au grand jour.

S'il y a séparation géographique, le rapprochement des deux corps et des deux âmes suit les conventions : l'homme parcourt l'espace qui le sépare de la femme, qui elle, le cœur battant d'amour, a préféré la fuite à la crainte d'un amour non partagé. Cet homme irait bien entendu au bout du monde pour la retrouver, car se sont réveillés ses instincts de chasseur, de Martien, qui traque sa proie, la douce Vénusienne. Et lorsqu'il la retrouve, il la rassure sur son amour à lui. Elle n'a plus qu'à se soumettre dans un soupir, se blottir dans ses bras et tout est dit. Les 10 % sont un concentré d'émotions. Dans le cas de *La fiancée de paille* (1977), de Janet Dailey, Laurie Evans tombe éperdument et désespérément amoureuse du richissime et follement séduisant Rian Montgomery, tandis qu'à ses côtés elle ne cherchait pourtant qu'à jouer la « fiancée de paille » pour aider sa cousine. Que Laurie s'enfuit ne sert qu'à repousser les retrouvailles, essuyer quelques larmes supplémentaires, se désespérer des cernes qui violacent ses yeux, bref s'étioler ou dépérir. En bon mâle qui ne supporte pas l'échec, Rian la traque jusque sur son lieu de travail, la fait éclater en sanglots de bête traquée. Comment réagit le chasseur? Son regard est d'abord celui de la colère (« Je serais capable de vous tuer pour l'enfer que vous m'avez fait subir, gronda-t-il ») puis de la passion (« Vous avez hanté mes jours et mes nuits jusqu'à me rendre presque fou de désir, déclara-t-il d'une voix rauque⁷ ») avant que le baiser scelle cette déclaration.

Que les retrouvailles aient lieu après une séparation géographique ou seulement symbolique, ce même procédé – l'homme fait la preuve de sa virilité et de sa tendresse, assurant ainsi à la femme qu'il peut tout à la fois la protéger et la comprendre – se décline à l'infini. Il suffit de se reporter à *Dans l'antre du fauve* (1977), d'Anne Mather, quand le viril Dominic vient chercher Helen chez son père pour lui dire et redire son amour... après un baiser fauve pour un homme qui, soulignons-le, vit avec Sheba, un léopard, dans les landes de Cumberland! Et quand Leo Vargas, prince Vorguese, quitte Saracina, son île ensoleillée, pour la brume londonienne où se terre Joanna Leighton : « Je ne commettrai pas deux fois la même erreur, *mia*. Je ne vous laisserai plus partir. Jamais⁸ ». Je ne vous laisserai plus partir... Jamais? Non, JAMAIS : le *happy end* clôt le roman sur la certitude de l'amour partagé pour toujours.

Et le style, dans tout cela?

On le voit à ces quelques cas, la première rencontre est rarement idéalisée, et loin de s'écrire sur le ton désuet de l'épiphanie amoureuse. Car il est aussi question d'écriture, de style, quand bien même l'emploi de ces termes semblerait paradoxal, surtout depuis l'affaire *Cinquante nuances de Grey*, de E.L. James, *fanfiction* devenue phénomène de librairie en 2012 : unanimement, la critique et les lectrices ne peuvent que constater l'absence de style de ce *best-seller* – la traduction en français a omis beaucoup de *fuck* parce que, on le sait, le trop est l'ennemi du bien; les lectrices et professionnels de l'édition comparent *Cinquante nuances de Grey* à un Harlequin, voire à un « mauvais » Harlequin. Que doit-on comprendre? Harlequin, parce que populaire, doit nécessairement être de la « mauvaise littérature »? Ne peut-on, pour une fois, dépasser le cliché? Deux siècles d'étude littéraire sous influence romantique plus ou moins avouée nous ont appris à lire dans le mot « style » l'expression d'une personnalité, quand les autres arts y voient plutôt la marque d'une époque ou d'un genre (un style architectural, le style baroque en musique, le style néoclassique en peinture, mais le style de Flaubert, le style de García Márquez). S'intéresser au style du roman d'amour, c'est donc revenir à un type d'analyse où l'idée du génie individuel serait mise entre parenthèses au profit d'une étude des mécanismes du genre. L'auteur s'efface derrière une logique de genre, et ce peut être un numéro d'équilibriste que de s'en tenir à un registre expressif sans un mot qui détonne, avec des contraintes lexicales et d'autres qui tiennent au mode de présentation et au filtrage des événements dans la conscience de l'héroïne.

Le premier élément à transmettre par l'écriture, c'est que les choses sont donc loin de se dérouler avec aisance pour les futurs soupirants, car même si l'issue ne fait jamais de doute, le lecteur ne doit pas s'imaginer que tout sera acquis d'emblée. Les différences de classe, d'éducation, de valeurs se révèlent immédiatement, créant ainsi la dynamique attirance/distance dont se doit de jouer chaque titre de la collection. Cette réticence à mettre en scène des rencontres idéalisées tient à deux raisons concernant directement le lecteur, d'abord en tant que lecteur abstrait, imaginé par l'auteur, ensuite en tant que personne physique. L'acte de lecture, en premier lieu, doit reposer sur le paradoxe d'une issue connue d'avance pour le lecteur mais loin d'être jouée pour les protagonistes; sans ce rapport duel, pas de tension dans l'acte de lecture, juste la vague impression d'un bonheur idéalisé et donc peu susceptible de s'avérer captivant. Si la conclusion est connue, non seulement du lecteur, mais aussi des héros, toute tension dramatique est perdue, ainsi que tout investissement du lecteur, qui apprécie d'avoir un temps d'avance sur les personnages. Par

7. Janet Dailey, *La fiancée de paille*, Paris, Harlequin, ©1976, 1977, p. 152, coll. « Harlequin », titre anglais : *Dangerous Masquerade*.

8. Sara Craven, *Le lion de Saracina*, Paris, Harlequin, ©1977, 1979, p. 149, coll. « Harlequin », titre anglais : *A Gift for a Lion*.

ailleurs, l'auteur n'ignore pas le message qu'il souhaite transmettre au lecteur, qui n'est certes pas celui d'un amour prédestiné (mensonge romantique que s'évertuent à combattre les psychologues des magazines féminins), mais plutôt les vertus de la persévérance, de la ténacité face aux obstacles apparents.

Pour maintenir la tension entre ces deux plaisirs apparemment contradictoires, aléas de l'intrigue et dénouement connu d'avance, le roman d'amour joue de ressources langagières exprimées en premier lieu dans les dialogues. L'art de la conversation, tour à tour espiègle, complice ou d'une franchise désarmante, résume les principales étapes du cheminement amoureux. Ainsi de la séduction, souvent ambiguë car procédant d'une rencontre malaisée, une séduction d'autant plus libre que, les personnages en sont persuadés, il ne se passera rien entre eux. Le jeu tire sa force de n'être que jeu, s'imaginent les héros, qui ne débouchera certes pas sur une liaison réelle. Ce jeu est donc avant tout verbal, d'où l'importance des dialogues dans la collection, qui reprennent la tradition britannique des échanges pétillants, où tout le mordant s'appuie sur des réparties lapidaires, des saillies et des bons mots, passée au crible de la blquette humoristique hollywoodienne, où le comique verbal doit faire pendant au comique de situation. Cet art de la réplique, nommé *wit* en anglais, donne lieu à des joutes verbales parfois savoureuses. On aurait tort de sous-estimer l'art du dialogue dont savent faire preuve les romancières qui situent leur production aux confins de la romance et de la *chick lit* à saveur coquine, les joutes verbales en préfigurant d'autres, plus intimes. Ainsi, dans la série « Tentation », l'héroïne a souvent le dessus dans la conversation, le récit jouant du contraste entre son sens de la répartie et l'esprit de l'escalier caractérisant son interlocuteur. C'est souvent elle qui prend l'initiative d'une relation strictement sexuelle, avant de se voir conquise, ou se laisse prendre au jeu d'une relation amoureuse simulée pour que le plaisir des sens allié à celui de la conversation coquine lui révèle le grand amour. C'est par exemple le schéma de *His Mistress by Arrangement* (2007), de Natalie Anderson, qui s'ouvre sur le pétillant jeu de mots « *Do you think she'll come? – She wouldn't know how* » : « Penses-tu qu'elle viendra/jouira? – Elle ne sait sûrement pas s'y prendre. »

La *chick lit* est un genre récent (l'expression remonte à 1988, mais elle n'a reçu qu'en 1996 son acception actuelle), qui fait la part belle aux amitiés féminines et équilibre thème sentimental et thème professionnel, avec une grande place accordée au *shopping* et aux régimes alimentaires. Le ton de la *chick lit* est plus volontiers sarcastique que celui du roman d'amour, dont il se démarque aussi par un style plus argotique et un traitement plus explicite de la sexualité. Le modèle en est le feuilleton *Sex and the City*, tandis que *Bridget Jones* (Helen Fielding) se situe à la frontière de la *chick lit* et du roman d'amour, notamment par ses fréquentes références à Jane Austen.

N'allons pas croire que ces dialogues ne sont qu'échanges d'amabilités, car il est très courant qu'un des deux personnages se caractérise par sa réserve, sa distance, voire sa froideur. Tels sont les préjugés liés à la différence entre les héros que l'un d'eux, homme ou femme, se dérobe au jeu. Or, par son refus apparent d'entrer dans la danse, il instaure malgré lui un jeu du chat et de la souris qui trahit une complicité tacite, laquelle ne tardera pas à se révéler. Quoi qu'il en soit, dans cette séduction verbale, la règle d'or est de ne pas donner l'impression que les héros se livrent corps et âme. Instaurer dès les premières pages un registre sentimental dans la bouche d'un protagoniste aurait pour effet d'éveiller en l'autre des soupçons : et si le beau parleur n'était qu'un enjôleur (a fortiori s'il est précédé d'une solide réputation de séducteur invétéré, ressort de nombreuses fictions sentimentales)? Et si la belle n'était qu'une intrigante?

La séduction et la confrontation disent toute l'importance du langage, non comme vecteur de significations ou dans son rapport à un référent, mais sous la forme du dialogue, c'est-à-dire d'une relation intersubjective.

Dans *Introduction à la paralittérature* (1992), Daniel Couégnas a bien montré en quoi la paralittérature accordait une priorité absolue à l'illusion référentielle au détriment de l'ironie et de l'interrogation portée sur le signifiant.

Même dans les oppositions les plus radicales, un lien se tisse et s'étoffe entre les protagonistes, et chaque joute verbale ne fait en fin de compte que renforcer ce lien. Si le roman d'amour pose néanmoins la question de l'interprétation des signes, c'est toujours par rapport à un dialogue. Comment déchiffrer les éventuels sous-entendus d'une conversation apparemment anodine? Y voir davantage, est-ce signe de lucidité ou de déraison? Ce qui vaut pour le langage discursif vaut également pour le langage des corps : gestes, regards, frôlements, petites marques d'attention, tout est bon pour mettre en branle la machine interprétative. Ainsi, tel qu'il est envisagé dans le roman d'amour, le langage est un véritable buisson de sous-entendus donnant lieu tantôt à des quiproquos dont on sait la puissance comique, tantôt à des mises à distance entre les héros.

On le devine, le langage du roman d'amour est loin d'être uniforme au fil de l'intrigue. Ainsi, le début doit captiver l'attention de la lectrice, et recourt dans ce but à un style volontiers alerte et très imagé, souvent proche de la manière dont s'exprime l'héroïne, sans commune mesure avec le temps d'exposition descriptive qui forme le préambule des romans sentimentaux d'avant 1960, et parfois au mystère amorcé par un monologue intérieur de l'héroïne, la suite du roman étant une élucidation des circonstances qui l'ont amenée à la situation d'ouverture. Le développement oscille entre reparties narquoises et attendrissement, petites piques et marques d'attachement, disputes et conciliations, le ton et le registre propres à chacun des deux protagonistes délimitant la gamme stylistique du roman. Le moment de la révélation amoureuse est celui où se fondent les deux voix, où l'écart stylistique se rétrécit pour faire émerger une voix commune, concorde des discordes antérieures, tel personnage pouvant prolonger les phrases de l'autre. L'expression même du sentiment est sobre, les phrases sont courtes et laissent entendre que le sentiment unissant les protagonistes est d'autant plus fort que le style est dépouillé de toutes les fioritures initiales. Des expressions imagées du début, symptômes d'un ancrage de la romance dans une actualité langagière et socioprofessionnelle, on passe à l'intemporel du sentiment. Souvent, la phrase résumant cette profondeur du sentiment amoureux est détachée du texte, formant un paragraphe à elle seule : « Avec un sanglot étouffé, elle se jeta dans ses bras »; « Elle lui passa les bras autour du cou et l'embrassa⁹ ». Elle pourra commencer par la conjonction « et » ou « mais » pour plus d'effet : « Et comme leurs lèvres se joignaient, elle sut que ce baiser passionné scellait leur amour pour l'éternité »; « Mais elle avait dorénavant une certitude : elle l'aimait du plus profond d'elle-même, et l'aimerait toujours¹⁰ ». Qu'elle s'attache à un geste ou à une émotion, cette technique d'écriture s'apparente à un arrêt sur image, tandis que le début relève davantage du travelling, le rythme rapide des premières phrases saisissant le monde de l'héroïne en mouvement.

Geste ou émotion : la distinction est affaire de focalisation, de point de vue, selon qu'on s'intéresse à des actions objectives (approche behavioriste, qui s'attache aux conversations en laissant au lecteur le soin de l'interprétation) ou à des sentiments (approche psychologique commentant et élucidant les données du récit). Le premier cas de figure se trouve dans les moments où la lectrice doit partager la confusion de l'héroïne, tandis que la méthode d'ensemble du roman repose sur une focalisation interne, où rien n'est inconnu des émotions de la protagoniste. Car c'est en priorité sur le personnage féminin que se concentre la narration, même si l'on peut avoir accès épisodiquement, de préférence vers la fin, aux affects du héros. Le reste du temps, il doit demeurer opaque, filtré par la conscience de l'héroïne, dont le point de vue est parfois livré sous forme de monologues intérieurs. C'est dire que le narrateur du roman d'amour est rarement omniscient, la dynamique étant assurée par les erreurs de jugement d'un personnage sur l'autre. Si l'on savait tout des émotions des deux personnages, comment s'émouvoir de leur évolution? Comment ne pas plutôt rire de leurs méprises? Tel n'est évidemment pas le but du roman d'amour, qui présentera donc des personnages à la perception limitée par le préjugé, l'erreur d'interprétation ou l'influence de leurs pairs, sans que la lectrice puisse en juger par un regard surplombant. Tout l'art est de laisser la lectrice à mi-distance de l'héroïne; vue de trop haut, celle-ci risquerait de lui sembler naïve ou risible, tandis qu'une identification complète entre les deux points de vue ne permettrait plus de remplir l'une des fonctions essentielles du roman Harlequin : divertir la lectrice et faire partager les joies de l'héroïne sans lui infliger ses tourments. C'est en répondant à cette exigence que le genre a pu prendre les proportions d'une industrie à même de satisfaire un vaste lectorat.

Beaucoup de statistiques pour expliquer le genre et son attrait, mais au-delà des chiffres et des statistiques, Harlequin, c'est bien sûr la synecdoque universelle du roman d'amour, à tel point qu'on en oublierait presque les lointaines origines du genre ou

9. Rachel Lindsay, *À son cœur défendant*, Paris, Harlequin, 1977, p. 153, « Hors-série », titre anglais : *Forbidden Love*, puis Anne Weale, *Tout au bout de l'arc-en-ciel*, Paris, Harlequin, ©1977, 1978, p. 150, coll. « Harlequin », titre anglais : *The Man in Command*.

10. Rosalie Ash, *Le sortilège maltais*, Paris, Harlequin, ©1993, 1994, p. 150, coll. « Azur », titre anglais : *Calypso's Island*, puis Penny Jordan, *Un moment d'égarement*, Paris, Harlequin, ©1991, 1996, p. 146, coll. « Azur », titre anglais : *Past Passion*.

l'existence d'une chose telle que le roman d'amour *en littérature*, sans y accoler de préfixe (paralittérature¹¹) ou de qualification (littérature de masse). Pourtant, la formule narrative de ces romans s'appuie sur des procédés qui remontent au 18^e siècle, voire, pour certains motifs, à la Grèce antique. Et si les formes du roman d'amour ont connu de nombreuses mutations, et de tels changements apparaîtront au fil des chapitres consacrés à l'histoire du genre, il fallait aussi souligner d'emblée qu'au sein même du genre « Harlequin », et contrairement à ce qu'on pourrait penser en découvrant sur le site de la maison d'édition canadienne la gamme d'ingrédients à mélanger pour aboutir à la recette du roman d'amour, tout n'est pas que structures immuables. Exemple révélateur, l'explicitation relativement récente de la dimension sexuelle ou l'insertion relativement récente de la femme dans un maillage socioprofessionnel témoignent d'un changement dans la conception amoureuse qui préside à l'écriture de la romance. Le gouffre entre l'industrie culturelle et les romans proto-modernes puis modernes ne serait peut-être qu'écart, en définitive, et pour le franchir il y a des ponts. Les traverser et remonter le fleuve tumultueux des amours racontées fait découvrir un monde d'évasion insoupçonné, plus vaste encore que celui auquel prétend l'Harlequin à la courte vue et aux poches bien remplies.



11. Voir Marc Angenot, « Qu'est-ce que la paralittérature? », *Études littéraires*, vol. 7, no¹, 1974, p. 9-22. Parce qu'elle cherche à « rassembler en un *tout* l'ensemble des modes d'expression langagière à caractère lyrique ou narratif que des raisons idéologiques et sociologiques maintiennent en *marge* de la culture lettrée » (p. 10), la paralittérature, rappelle Angenot, « s'inscrit en dehors de la *clôture* littéraire, comme une production taboue, interdite, scotomisée, dégradée peut-être, tenue en respect, mais aussi riche de thèmes et d'obsessions qui, dans la haute culture, sont refoulés » (p. 10-11). Ce terme, néanmoins, qui semble le plus opératoire à Angenot dans les années 1970, est toujours en vigueur dans les années 1990, si l'on pense à *Introduction à la paralittérature* (Paris, Seuil, 1992) de Daniel Couégnas, et dans les années 2000, mais au pluriel cette fois, comme l'atteste *Introduction aux paralittératures* (Paris, Vuibert, 2005), de Daniel Fondanèche.

CHAPITRE 2

L'invention du genre

Les Grecs furent les premiers à écrire l'amour au temps du roman. Les lecteurs d'aujourd'hui seront surpris de constater qu'au-delà des écarts de tons, des valeurs comme la fidélité se révèlent toutes relatives à la période hellénistique. Qu'importent les infidélités du corps, quand le cœur n'appartient qu'à un seul ! La distinction entre « homosexualité » et « hétérosexualité » n'existe pas – il faudra attendre le 19^e siècle. L'âge n'entre pas en compte, non plus. Lectrices d'Harlequin, vos attentes seront déjouées ! Car lire un roman d'amour grec est non un plaisir de la continuité, mais de l'invention, de l'étonnement. Mieux encore, délicieux anachronisme : c'est lire un roman à l'époque où ce mot n'existe pas encore. Où il n'est pas près d'exister, d'ailleurs, puisque c'est avec la modernité qu'il voit le jour.

Il faudra des siècles et des siècles pour que ce genre sans nom se dessine, s'affine, qu'il acquière ses lettres de noblesse grâce à la courtoisie médiévale, se pare de mille feux avec l'époque baroque. Pas moins de dix-huit siècles, en fait. Et cette longue traversée fut tout sauf tranquille. Si beaucoup ignorent que le roman d'amour fut inventé par les Grecs, combien savent qu'il est aussi l'une de leurs spécificités ? Alors que le roman d'amour apparaît durant la période romaine, les auteurs du grand Empire le dédaignent. Bien sûr, ces derniers n'ignorent pas le dire d'amour, seulement les voies empruntées sont différentes, plus classiques. Ainsi doit-on au poète latin Ovide les *Héroïdes*, mais sous la forme de lettres d'amour de Didon à Énée, de Pâris à Hélène, de Léandre à Héro, autrement dit d'un substrat mythique revivifié par le genre épistolaire. De son côté, la survie de l'anachronique « roman » d'amour grec ne vient que tardivement, par la voie byzantine et sans ce relai puissant que fut la Rome antique. Ainsi en fut-il d'une histoire où l'idéal est le maître-mot et qui commence pour nous peu de temps avant l'avènement de l'ère chrétienne.

La trame antique

Il y eut d'abord les grandes épopées homériques au 8^e siècle avant J.-C., puis l'âge d'or de la tragédie, trois siècles plus tard. L'invention grecque de ce que les critiques nomment parfois « roman prémoderne » n'arrive qu'ensuite, à l'époque de l'Empire romain et sous influence alexandrine. Son retentissement est moindre, entre autres, parce qu'il n'a servi qu'à poser des jalons, tandis que les genres de l'épopée et de la tragédie ont été en leur temps parfaitement maîtrisés. Nous réfutons cependant la pensée hégélienne pour laquelle le roman a progressé, n'a cessé de s'améliorer ; nous rejetons celle d'un Bakhtine, pour qui le roman grec est une forme embryonnaire du « roman » actuel, et rejoignons celle de Thomas Pavel (*La pensée du roman*). Pour Pavel, le roman n'est pas tant à la recherche souffrante d'une forme, mais d'idéal – n'affirme-t-il pas, en effet, que le roman est « un genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal¹ » ? De fait, le roman d'amour devient un sujet crucial, et le roman grec – que Pavel classe comme idéaliste – recentre le débat.

C'est en ayant en tête l'idéalisme qu'on réussit à dégager les trois traits fondamentaux du roman grec... Disons, pour l'instant, que ce dernier recouvre des domaines que l'on connaît bien, et un spectre toujours d'actualité, allant de la fiction la plus délirante à la description plus factuelle, quoique souvent empreinte de merveilleux. C'est pourquoi, à « l'exaltation épique », « la fougue de l'action guerrière » et « l'héroïsation des vertus magnanimes et personnelles » telles qu'Homère en a fourni le modèle dans *L'Illiade* et *L'Odyssée*, on ajoute l'influence de l'historiographie (pour l'exotisme, par exemple) et des contes fantastiques².

Quant à l'ensemble du corpus, il peut se résumer en trois mots : voyage, biographie et amour³. Le récit de voyage confine à l'utopie chez Antonius Diogène (*Les merveilles d'au-delà de Thulé*) et à la science-fiction chez Lucien (*L'histoire véritable*). Quant à la biographie, elle est romancée (*Vie d'Apollonios* de Tyane, de Philostrate). Car les frontières sont poreuses, et de fréquents entrecroisements peuvent nous étonner, habitués que nous sommes à des genres clairement identifiés, à la prolifération de collections, au catalogage le plus scrupuleux. Le roman d'amour en atteste. Mais il nous apporte une chose plus précieuse encore que la

1. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 47, coll. « NRF Essais ».

2. Notice de Georges Molinié, dans Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, texte établi et traduit par Georges Molinié, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 3.

3. Nous exceptons ici le roman épistolaire (*Les lettres de Chion d'Héraclée*, de Chion d'Héraclée).

mixité des genres auxquels nous sommes de nos jours habitués : ce qui constitue la spécificité du roman grec⁴, sa marque d'originalité, comme Georges Molinié et d'autres spécialistes se plaisent à le souligner, c'est la peinture de l'amour, entendu qu'elle s'accompagne de l'analyse psychologique en prose⁵.

Première peinture de l'amour

Hier comme aujourd'hui, le public est friand d'aventures et d'amours contrariées. Les Grecs de l'Antiquité ne font pas exception à cette règle. Du moins dès qu'un souffle « romantique » vient réchauffer la littérature en prose, qu'il apporte des peintures pittoresques de lieux lointains et exotiques, contrastant avec celles d'individus au caractère réaliste. Mais cette tendance nouvelle qui fait entrer sur la scène littéraire le genre romanesque a besoin à la fois d'un terreau fertile et d'une prise de distance avec les genres glorieux de l'épopée et de la tragédie. C'est l'alexandrinisme qui lui offre cette chance.

Au 3^e siècle avant J.-C., Athènes a perdu de sa superbe, Alexandrie brille d'autant. Or, le roman d'amour est le produit de la civilisation alexandrine, et comme tel subit l'influence d'une forme d'art à la foisonnante production : l'alexandrinisme qui, en poésie, centre son effort sur la forme (qu'on trouvera maniérée), sur le besoin de rebroder les mêmes histoires (mythologie galante, en l'occurrence) et sur l'analyse du discours amoureux, qui fait la part belle à l'émotion. Mais la poésie ne suffit plus, les cadres sont étroits et c'est là qu'intervient un genre en prose que les Grecs désignent par *drama*, *dramatikon* ou *logos* et une catégorie, le roman d'amour. De sorte que la peinture de l'amour est largement prisee au moins depuis le 2^e siècle avant J.-C.

Le *logos* amoureux est orientalisant, ou tout du moins il aime le voyage. En atteste l'anonyme *Roman de Ninus*, sur les amours compliquées du jeune homme Ninus et de sa cousine germaine, la reine Sémiramis.

Le *Roman de Ninus* (2^e ou 1^{er} siècle avant J.-C.) nous est connu de manière fragmentaire, grâce à deux papyrus dont le contenu a été rendu public en 1893 par Ulrich Wilcken.

Pour assouvir notre envie d'épisodes suivis, d'aventures folles et d'intrépides dénouements, on préférera les huit livres qui composent le PREMIER ROMAN D'AMOUR : *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, de Chariton. Coup de maître, si l'on songe seulement que cette œuvre à la datation floue (on convient actuellement du 1^{er} siècle) fut diffusée et célébrée six siècles durant, avant de tomber dans l'oubli. Huit livres à conter les aventures de Chairéas et Callirhoé, c'est long, mais il faut cela pour assouvir les besoins d'un public séduit par tant d'imagination, d'exaltation, et sensible aux prouesses stylistiques. Ou plutôt, cela ne semble pas suffire, en fait, et les amours de la belle Sinonis et du jeune Rhodonès (2^e moitié du 2^e siècle) s'épanchent sur 35 à 36 livres écrits par le prolifique Jamblique, d'origine syrienne mais de formation grecque. Aujourd'hui disparues, ces *Babyloniennes* – ainsi nommées parce que l'histoire se déroule essentiellement à Babylone – attestent que le lectorat de l'époque aime les aventures qui durent, s'enflent, se diluent parfois, anticipant ce que nous nommons les « romans-fleuves », depuis *Jean-Christophe* (1904-1912, en dix volumes) de Romain Rolland.

Un Xénophon d'Éphèse (2^e moitié du 2^e siècle sans doute) ne déroge pas à cette attente implicite des lecteurs, quoique avec moins de prolixité : des *Éphésiaques* parlant du couple formé par Habrokomès et Antheia, il ne nous resterait qu'un épitomé en cinq livres des dix d'origine (d'après la *Souda*). Au même siècle, Achille Tatius compose les huit livres des aventures de Leucippé et de Clitophon, à teneur moralisatrice, sur la variation de l'amour et du désir. Ce roman de Tatius permet de saisir un phénomène notable : bien que grec, il fut influencé par une œuvre latine, une épopée de l'amour – *Les métamorphoses* d'Ovide –, infirmant par là l'idée préconçue que l'influence fut univoque (du grec au latin). Plus tardif mais non moins essentiel, le genre pastoral n'est

4. Sur le roman grec, voir : Pierre Grimal, *Romans grecs et latins* (Paris, Gallimard, 1958); Étienne Wolff, *Le roman grec et latin* (Paris, Ellipses marketing, 1997); Massimo Fusillo, *Naissance du roman* (trad. de Marielle Abrioux, Paris, Seuil, 1989); Marie-Paule Loicq-Berger, « Pour une lecture du roman grec : son intérêt pluriel, ses prolongements », article hébergé par La Biblioteca classica selecta de Louvain, janvier-juin 2001. Voir le site : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/01/Romans.html>.

5. Notice de Georges Molinié, dans Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, p. 4.

pas en reste : l'on doit à Longus⁶ le célèbre roman des amours naïves et ingénues *Daphnis et Chloé* (vers 200), toutefois relégué au second plan par le plus érotique *Éthiopiennes*, d'Héliodore d'Émèse (3^e ou 4^e siècle), maintes fois imité.

Cinq romans d'amour grecs :

1. Chariton, *Chairéas et Callirhoé*
 2. Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques*
 3. Achille Tatius, *Le roman de Leucippé et Clitophon*
 4. Longus, *Daphnis et Chloé*
 5. Héliodore, *Les Éthiopiennes*
-

Ainsi constitué, le corpus antique s'affirme par un petit nombre de romans plus ou moins longs, où l'amour se conjugue au voyage, où le roman, en somme, est le résultat d'un entrelacement de deux A (Amour et Aventure). Déjà, se profile tout un horizon d'évasion.

Toi et moi contre le monde entier

La trame du roman d'amour telle que nous la connaissons est déjà livrée par les romans grecs. On se contente, depuis, de décliner le *pathos erotikon* (« sentiment amoureux » en grec) sur tous les tons, les modes, mais toujours à partir d'un jeu de personnes réduit (le « il » et « elle », quelquefois le « je »).

Le critique Sainte-Beuve, au 19^e siècle, disait de l'épopée des *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes, que le nœud central de l'action était la peinture de l'amour de Médée pour Jason : en quittant l'épopée pour le roman, le sujet d'amour devient central, dictant à la fois la trame et la structure narrative.

Chaque roman d'amour grec suit le même schéma : « il » et « elle » sont deux jeunes personnes qui s'aiment, destinées l'une à l'autre, mais des épreuves les attendent jusqu'au moment du dénouement, où l'amour finit par triompher. Ces épreuves sont de l'ordre de l'action et de la parole : on débat, on parle, on commente, on tergiverse. La structure est chaque fois identique, aussi, avec des élus dont la beauté est extérieure et intérieure. À partir de là, s'ajoutent les variantes : « avant le triomphe final, précise Massimo Fusillo, l'éros, qui ignore les limites de l'espace et du temps, doit se mesurer à l'existence polymorphe, dont il subit la force centrifuge⁷ », et l'on pensera combien le merveilleux peut se mêler à l'aventure, au récit historique, avec des précisions juridiques et sociales. L'invraisemblable côtoie les scènes réalistes (entre autres, le souci de réalisme géographique chez Chariton) et l'exotisme (l'Égypte est un cadre privilégié), les descriptions du quotidien (nécessaires au genre romanesque, le distinguant tout à fait de l'épopée).

Compte le divertissement, faisant du roman grec en général et du roman d'amour en particulier un genre populaire issu de la comédie. Y a-t-il mort qu'il ne convient pas de pleurer longtemps, car on le sait bien, c'est une fausse mort et les larmes de désespoir se changent vite en celles de joie. Comme le rappelle l'auteur de *Naissance du roman*, « pour mettre en forme une telle conception du monde, c'est la comédie qui offrait le plus de ressources, avec son intrigue stéréotypée où l'amour contrarié finit par voir ses rêves exaucés dans la reconnaissance finale⁸ ». En conséquence de quoi, il n'y a aucun crime de lèse-majesté à considérer que *Chairéas et Callirhoé* anticipe la série des *Angélique, marquise des anges*, d'Anne et Serge Golon, et plus particulièrement le quatrième volume, sous l'égide de la piraterie, avec tout ce qu'il faut de malentendus, de jalousie, de péripéties,

6. Par son choix du pastoral, Longus se démarque – à tel point que, parfois, on extrait *Daphnis et Chloé* de la catégorie des « romans sentimentaux ».

7. Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, p. 23.

8. *Ibidem*, p. 23.

d'aventures exotiques : Callirhoé, épouse de Chairéas, n'a-t-elle pas été portée en terre alors qu'elle était encore vivante? N'est-elle pas vendue comme esclave après avoir été enlevée de son tombeau par des brigands? N'épouse-t-elle pas un autre homme? Mais après moult péripéties, Chairéas ramène sa dulcinée au point de départ : Syracuse. Tout est bien qui finit bien, et la lectrice de soupirer d'aise.

Pour les fans de la série *Angélique, marquise des anges*, livres et films confondus, voir le site www.marquisedesanges.net/.

Chez Chariton, c'est donc après le mariage que les aventures commencent; chez Xénophon aussi d'ailleurs. Parle-t-on alors de copie pour le second? Il est vrai que, dans la version abrégée des *Éphésiaques* que nous avons aujourd'hui à notre disposition, les jeunes époux Habrocomès et Anthia partent en voyage une fois les noces conclues. Et c'est là que les pirates surgissent : Anthia est vendue à un prince indien, puis capturée par un brigand tandis que son époux est jeté en prison. Après d'autres palpitantes aventures, les deux amoureux finissent par se retrouver. Même thématique encore, chez Tatius, à cette différence près que les noces servent de conclusion. Et chez Longus, comme par hasard, le couple d'adolescents que constitue Daphnis et Chloé est mis à l'épreuve – Longus cède lui aussi à la mode de l'enlèvement par des pirates –, jusqu'au moment où le secret de ces deux enfants trouvés est dévoilé et que leur amour triomphe de toutes les vicissitudes de la vie. Chaque fois, il est question de mariage. Cela nous semble aller de soi, et pourtant, en se focalisant sur cet acte social, les romans d'amour grecs font preuve d'un idéal qui n'intervient que dans l'Antiquité tardive. Il s'agit de l'amour qui unit le couple marié, bien loin de l'idée d'une union de patrimoine. C'est un amour choisi par les jeunes gens, désapprouvé par les parents. De plus, alors que le divorce est courant dans la vie grecque, là, évidemment, c'est l'amour à la vie, à la mort. Mais attention aux dates de nos romans grecs : ceux qui nous sont parvenus furent écrits sous l'Empire romain, c'est-à-dire à une période où la morale se crispe et les valeurs de la virginité, de la chasteté et de la fidélité se redéfinissent autour de la modération du sentiment, sont diffusées dans un grand mouvement d'idéalisme du couple. Le roman s'en accommode, prenant ici ce qu'il rejette là. Il dit « oui » au sentiment exacerbé. Il dit « oui » au fantasme. Mais sur un point, il est intransigeant, correspondant en ceci à la norme de la Grèce antique : ses amoureux appartiennent à l'élite, leurs familles sont reconnues et estimées, aucun défaut ne vient entacher la lignée. Le mariage ne concerne donc que des jeunes gens égaux dans l'excellence de la lignée. Dans le roman d'amour, on se marie « bien ».

Bien né(e) et Beauté vont toujours de pair. C'est la Beauté que l'on perçoit en premier, c'est elle qui assure la bonne naissance, ce que disent clairement Héliodore (II, 34) et Tatius (V, 17), et aussi une noblesse de comportement. C'est l'une des grandes particularités du roman d'amour, l'une de ses constantes jusqu'au 20^e siècle. Austen en tient compte, et ses héroïnes ont peut-être des héritages décevants, mais jamais elles ne sont « mal nées ».

Au-delà des similitudes de trame et de structure, chaque roman d'amour a sa propre tonalité, ce qui l'éloigne de la franche monotonie de l'alexandrisme. Outre une structure circulaire (on commence et finit à Syracuse), le roman de Chariton est écrit dans une langue simple – « une rhétorique élémentaire⁹ » donc –, que vient émailler un ensemble de citations (trente et une d'Homère, par exemple) issues principalement d'œuvres en vers. Aux antipodes, la langue savante des exotiques *Éthiopiennes* d'Héliodore se veut poétique, déclamatoire, jouant de *flash-back*, développant un récit qui privilégie les grands effets, décrivant ses paysages avec brio, s'appuyant, enfin, sur *L'Odyssée* comme modèle structurant¹⁰ (explicité au Livre V). D'un côté, nous lisons un texte fortement intertextuel qui tend vers le paratactique (énoncé resserré, formules lapidaires), de l'autre un texte hypertextuel, hypotactique, visant à l'expansion et qui, pour ce faire, se déploie en nous conduisant bien loin de son point de départ. C'est dire que

9. Notice de Georges Molinié, dans Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, p. 12.

10. Concernant le modèle homérique, voir Fusillo, *Naissance du roman*, p. 28-31.

le roman d'Héliodore, plus compliqué dans les intrigues des amours contrariées de Théagène et de Chariclée, laisse entrevoir le maniérisme qui soufflera puissamment sur le roman d'amour des siècles plus tard. Mais ce sérieux ne fait pas loi. Il est contrebalancé par le ton plein d'humour d'un Tatiüs qui, lui, apporte une fraîcheur spéciale à cette dictée de l'amour.

Les péripéties qui s'accumulent souvent sous la forme d'épisodes secondaires ne doivent pas faire oublier le fil conducteur : l'amour de deux jeunes gens résiste à tout, où que ce soit. Car contrairement à la tragédie, cette littérature d'ancrage dans le lieu et la filiation, le roman d'amour grec déracine ses héros, leur fait perdre leurs repères, les soumet au désordre du monde. Il allonge les distances comme autant d'épreuves physiques et morales. Derrière l'exotisme, il y a la souffrance morale de l'exil, en filigrane. Derrière la comédie, la tragédie de l'ailleurs effrayant, de l'éloignement. Le sourire grimace, que l'on songe aux *Éthiopiennes*. « Toi et moi contre le monde entier », chantait un chanteur populaire du 20^e siècle. La formule, ici, conviendrait parfaitement. Grâce à leur amour et le réconfort de la foi, les êtres résistent à toutes les injustices et cruautés de ce monde; ils en refusent le chaos. Mieux, ils font preuve de force morale. C'est là que se loge l'idéalisme. Et c'est à ce point aussi qu'il faut parler du mythique.

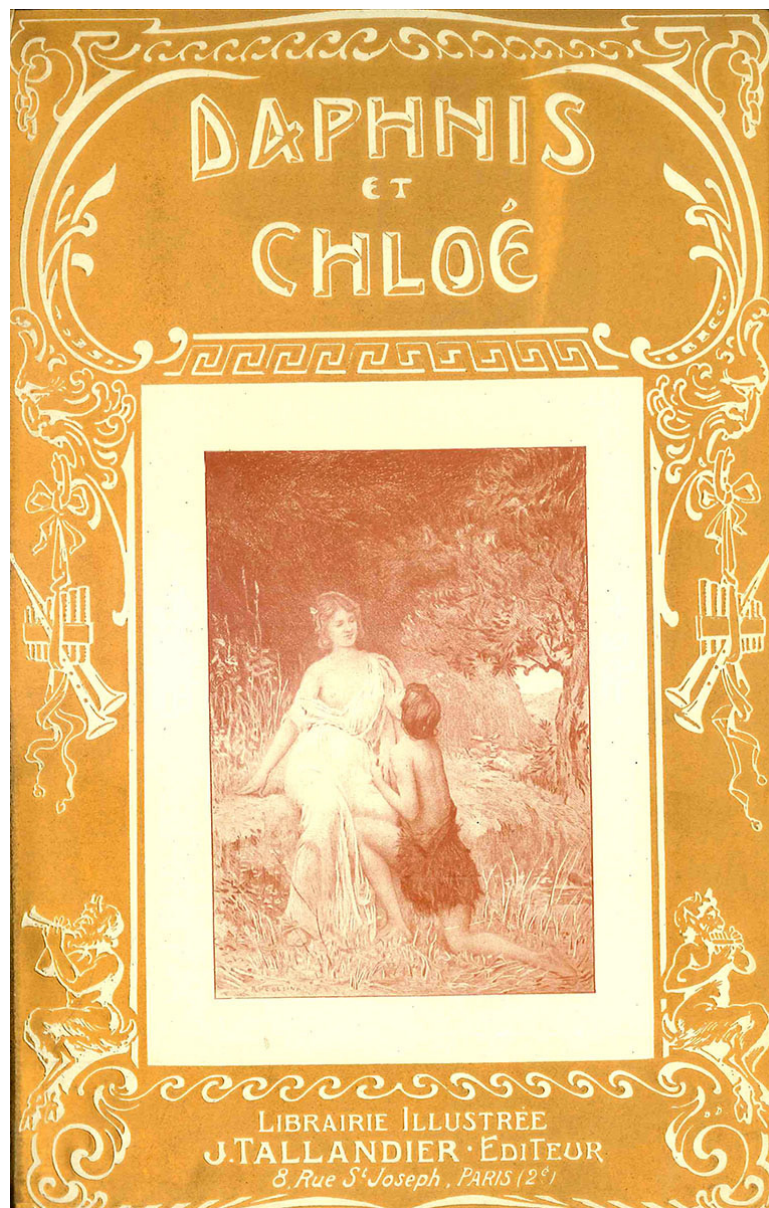
Du mythe à l'analyse psychologique

Ça pique, ça mord, ça brûle. Voilà ce qui se passe quand l'amour vient faire basculer la vie des héros. La piqûre amoureuse atteint Clitophon et tous les autres comme le ferait le dard d'une guêpe. « C'est par l'œil que passe la blessure d'amour », confirme Tatiüs¹¹. Chez Longus, pour Daphnis, c'est un baiser qui déclenche l'amour/piqûre : « il était comme s'il avait reçu, non pas un baiser de Chloé, mais une piqûre envenimée¹² ». Le mal ronge l'être de l'intérieur (Xénophon, I, 3, 4), le consume, lui donne la fièvre, l'alanguit. De son côté, Chloé s'interroge : elle se sent oppressée, elle pleure ou rit sans raison, ne dort plus, pâlit ou rougit, c'est selon, s'agite, tombe dans la rêverie et ses rêveries n'ont qu'un seul objet : le beau Daphnis¹³.

11. Achille Tatiüs, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, trad. de Jean-Philippe Garnaud, éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livre I, 4, coll. « Université de France ».

12. Longus, *Daphnis et Chloé*, Livre I, p. 327, dans *Romans grecs : Les Éthiopiennes ou Théagène et Chariclée d'Héliodore suivi de Daphnis et Chloé* de Longus, traduction, préface et notes de E. Bergougnan pour *Les Éthiopiennes* et traduction d'Amyot revue et corrigée par P.-L. Courier pour *Daphnis et Chloé*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932.

13. *Ibidem*, Livre I, p. 324-325.



Le texte de Longus décrit par le menu un *pathos erotikon* au long déploiement, brisant en cela avec les prédestinations des autres romans grecs et le thème devenu commun du coup de foudre – ou du moins, le diffère. La nature offre le cadre privilégié du premier trouble féminin : Chloé voit Daphnis prendre son bain et le trouve beau. Pourquoi ce jour-là plutôt qu'un autre? Elle met cela sur le compte du bain; le revoyant et le trouvant tout aussi beau, elle pense que c'est la musique qu'il joue avec sa flûte qui l'ennoblit. Puis, la troisième fois, « elle voulut qu'il se baignât encore; et pendant qu'il se baignait, elle le voyait tout nu, et le voyant elle ne se pouvait tenir de le toucher; puis, le soir, retournant au logis, elle pensait à Daphnis nu, et ce penser-là était commencement d'amour¹⁴ ». Sensualité et amour sont alors indissociables, brûlant la belle Chloé comme Daphnis, et l'amitié s'est transformée en amour. Chloé tombe amoureuse d'un regard nouveau posé sur celui qu'elle connaît depuis toujours.

Même résultat, donc, que si la foudre l'avait atteinte au premier regard : la jeune fille est atteinte de la maladie d'amour sans remède autre que la vie de couple. Mais n'allons pas chercher de développement psychologique pour autant, car les romans d'amour antiques sont, comme les épopées et les tragédies, constitués d'une série d'actions plus ou moins commentées. Cette cascade tient sans doute à ce que toutes ces formes puisent au mythe, cette source fondatrice qui lie les individus de la communauté.

Au temps des Grecs, le coupable de tant de cœurs enflammés a pour nom Éros. Il s'agit d'une divinité contre laquelle nul ne peut lutter. C'est lui qui dicte, en somme. Le dieu Éros est au cœur de notre problématique, et notre genre, au sens littéral, est « érotique ». Qui est-il, ce dieu, sous la protection duquel se trouve l'entièreté de la production? À en croire la cosmogonie hésiodique au 8^e siècle avant J.-C., sa naissance remonte au début des temps, et succède à celle de l'Abîme-Béant. Suivent Gaïa, la terre, et Éros, « celui qui est le plus beau d'entre les dieux immortels », celui qui est « l'Amour qui rompt les membres », celui qui « dompte, au fond des poitrines, l'esprit et le sage vouloir » de tous, qu'ils soient dieux ou humains¹⁵. Autrement dit, c'est le

14. *Ibidem*, Livre I, p. 324.

15. Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours*, Bouclier, suivis des *Hymnes homériques*, trad., présentation et annotations de Jean-Louis Backès, [Paris], Gallimard, 2001, p. 65, coll. « Folio », n° 3467.

Désir amoureux, une force fondamentale qui apporte au monde sa grande cohérence puisqu'il donne l'impulsion au mouvement des générations. C'est dire que le roman d'amour, en validant cette puissance mystérieuse, s'inscrit en porte-à-faux du *Banquet* de Platon, où il est présenté comme le fils de l'Expédient et de la Pauvreté, toujours inquiet, jamais satisfait. Jamais est un mot à bannir, ici, on le sait bien, les tourments ne durent pas, et à la fin, c'est « toujours l'amour » qui l'emporte.

Cependant, Hésiode est loin quand le roman d'amour pointe son museau dans le paysage littéraire; de première divinité abstraite, Éros est devenu l'un des derniers dieux, fils d'Aphrodite, et prend corps. L'Éros primordial est remodelé par les poètes alexandrins : enfant joufflu, souvent représenté avec des ailes, il perce les cœurs à l'aide de ses flèches, ou les brûle avec une torche. Mais il ne faut pas s'y tromper : sous cette apparence presque joviale, même sa mère sait qu'Éros est redoutable. En lui survit le dieu puissant. Et c'est en tant que tel que le roman s'en empare, tout en le réduisant, il faut le dire, à un thème littéraire, au même titre que les autres dieux.

Dans son ode à Aphrodite, Sappho, la poétesse grecque, invoque-t-elle la déesse, que celle-ci la rassure sur ses pouvoirs : « Quelle Persuasion veux-tu donc attirer vers ton amour? Qui te traite injustement, Psappha? Car celle qui te fuit promptement te poursuivra, celle qui refuse tes présents t'en offrira, celle qui ne t'aime pas t'aimera promptement et même malgré elle¹⁶ ». Le traitement romanesque n'ignore pas non plus les intrigues divines pour favoriser les amours humaines : ainsi, à Syracuse, Chairéas se dirige vers sa maison au moment où Callirhoé sort de chez elle pour se rendre à la fête de la déesse de l'amour, Aphrodite : « Alors par hasard, à un tournant de rue particulièrement étroit, ils se rencontrèrent en se trouvant nez à nez; le dieu avait organisé un itinéraire commun pour qu'ils se vissent l'un l'autre. Sans délai, ils se donnèrent l'un à l'autre le mal d'amour à l'union de leur beauté et de leur générosité¹⁷ ». Le parallèle est éloquent : ce que l'humain interprète comme tenant du hasard est en réalité machiné par les dieux.

La déesse grecque Tyché, c'est-à-dire le Hasard divinisé, ou plutôt sa forme latinisée, la Fortune (Fortuna), foment les rencontres. Complexe, à l'époque alexandrine, il faut la comprendre comme une puissance entre Providence et Hasard. Lorsque Dionysos, le second amoureux puis époux de Callirhoé, voit pour la première fois la jeune femme dans le temple d'Aphrodite à Milet, bien loin de Syracuse, Fortuna n'y est pas pour rien, et elle n'est pas la seule en cause, car Callirhoé revient ici au sanctuaire après y avoir déjà supplié la déesse de ne plaire à personne. Mais, précise le narrateur, « Aphrodite refusa ce vœu : elle est mère d'Amour et préparait déjà à la jeune femme une nouvelle union, sur laquelle elle ne devait pas veiller davantage¹⁸ ». Aphrodite manigance donc la rencontre entre Dionysos et Callirhoé; les humains sont des pantins en son pouvoir, ils tombent amoureux sous son commandement impétueux. Qu'importent les conséquences.

Que deviennent les humains, si déjà les dieux sont vidés de leur sens, réduits à la fonction de thèmes littéraires, et non ces acteurs de premier plan qui tramaient les épopées? Comme l'ont démontré les travaux de Georges Dumézil, le mythe, ce dire *de l'agir*, repose sur un héros dont l'absence de psychologie fait de lui un type, un personnage en creux auquel le lecteur, l'auditeur, peut s'identifier facilement. Le héros est alors un modèle pour ses agissements, non par sa faculté d'introspection, laquelle figerait la dynamique de l'action. Il s'expose, ne s'intériorise pas. Mais ce qui est vrai pour l'épopée l'est moins pour la tragédie, où le héros est traversé par les événements. Œdipe en est le parfait exemple, et sa tragédie, celle de l'introspection. Si bien que, se nourrissant du schéma mythique, le roman d'amour puise davantage sur la tragédie. Son couple de héros aux valeurs exemplaires prend plus de temps à la réflexion qu'à l'action. Surtout, ils sont plus passifs qu'actifs, devant lutter contre ceux qui voudraient mettre à mal leur idéal : c'est en ce sens que, à l'instar des héros de la tragédie antique, ils sont *traversés*. Pourtant – et peut-être paradoxalement –, le héros acquiert un certain relief psychologique une fois les faits arrachés de l'épopée et de la tragédie pour investir l'univers romanesque, plus souple, aux règles moins contraignantes.

C'est à cette condition d'intégrer la dimension psychologique à des personnages par ailleurs typés que « les aventures de Callirhoé sont celles de l'âme qui ne conquiert sa plénitude, n'atteint son épanouissement, ne mérite son bonheur, qu'après une série d'épreuves initiatiques au cours desquelles se purifie la nature de l'âme : orgueil, naïveté, bêtise disparaissent peu à peu à

16. Sappho, « Ode à l'Aphrodite », dans *Poèmes*, trad. de Renée Vivien avec le texte grec, Paris, Alphonse Lemerre, 1908, p. 6.

17. Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, Livre I, 6, p. 51.

18. *Ibidem*, Livre II, 8, p. 76.

la suite des punitions spécifiques apportées par chaque drame aux travers de l'héroïne¹⁹ ». L'héroïne progresse intérieurement grâce aux épreuves : ses réactions en attestent. Elle se trompe, elle est retorse, elle est sensible et passionnée, elle est fière et elle a bon cœur (ne trouvons-nous pas ici les traits saillants de la personnalité d'Angélique, marquise des anges?), bref, c'est une image vivante. De la déesse, elle conserve néanmoins l'apparence physique, signe d'élection, comme le fait remarquer le riche Dionysos : « Il est impossible, dit-il, qu'une personne soit belle sans être née libre ». Et Dionysos d'ajouter à l'intention de son ami Léonas : « Ne sais-tu pas que d'après les poètes les beaux humains sont enfants des dieux, d'un rang infiniment supérieur aux mortels de grande naissance?²⁰ ». En un mot, *Callirhoé ne naît pas héroïne, elle le devient*, mais sa beauté admirable l'y prédestine qui la fait comparer plusieurs fois à Aphrodite, voire la confondre avec, tandis que pour Chariclée, elle est Arthémis ou Isis, au choix²¹.

Au cœur de la culture antique, l'association (physique) entre femme et déesse sera reprise comme *topos*²² de la catégorie de romans d'amour qui joue sur le vraisemblable et l'exotique, le sentiment amoureux et l'idéalisation du partenaire, avec plus ou moins d'adresse. Cela devient même un poncif qui tente depuis, dans la littérature occidentale, de l'Italie à l'Angleterre, de faire retour au mythique – du moins d'en donner, avec plus ou moins de succès, l'apparence, même si souvent c'est une simple justification à l'absence de toute psychologie.

Comment l'idéal moral, pour reprendre Pavel, est-il questionné par rapport à l'ordre du monde? La première réponse qu'offre le roman grec est contenue dans la représentation idéalisée de l'amour. Il ne ploie pas et ses héros sont à sa mesure. On connaît cette force-là, cette assurance par la tradition mythique chère aux Grecs, mais on sait maintenant que cela ne suffit pas à comprendre le roman grec (d'ailleurs traversé par les forces puissantes du monothéisme). Il faut adjoindre l'historique au mythique – c'est par cette intervention-là que le roman grec prend forme, que l'on songe à *Chairéas et Callirhoé*. Au caractère historique des premiers romans, d'autres s'agglutinent pour former un réseau : intégration du vraisemblable, élimination des pouvoirs associés aux dieux pour créer de *simples* « surhumains » auxquels les lecteurs peuvent s'identifier. En tant que telles, la faiblesse de ceux qu'on continue néanmoins de nommer « héros », leurs imperfections (plus accentuées dans le roman pastoral) participent de ce « dialogue séculaire de l'idéalisme entre la représentation idéalisée de l'existence humaine et celle de la difficulté de se mesurer avec cet idéal²³ ».

Nous n'en sommes encore qu'aux balbutiements du dire d'amour en prose, à sa première dictée, sans que cette saveur que lui apporte le souffle romantique puisse lui permettre de traverser les époques avec le même succès, la même aisance. Ainsi le roman antique traitant de la peinture d'amour connaît-il tout naturellement une éclipse, avant de revenir sur la scène au 9^e siècle par la voie byzantine et au goût du jour autour du 12^e siècle. C'est-à-dire en pleine période médiévale, où la question morale prime encore sur l'individu, mais où la valeur de l'héroïsme prend le pas sur l'idéalisme pour offrir une nouvelle réponse sur les rapports entre individu/idéal (moral)/communauté.

Ramifications byzantines

À l'entrée du Moyen Âge, la Grèce qu'ont connue Tatius et Longus n'existe plus. Les mythes grecs sont relégués à l'arrière-plan après l'avènement du christianisme, lequel ne s'intéresse pas aux romans. C'est l'Empire byzantin (ou Empire de Constantinople) qui, depuis la fin du 4^e siècle, se fait l'héritier de la grande civilisation. Or, du 6^e au 11^e siècle, ce carrefour entre l'Occident et l'Orient est épuisé par d'incessants conflits armés contre les Slaves, les Ottomans, les Bulgares, les Valaques, les Normands, et

19. Notice de Georges Molinié, dans Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, p. 24.

20. Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, Livre II, 5, p. 73.

21. Héliodore, *Les Éthiopiennes ou Théagène et Chariclée*, Livre I, 2, p. 3, dans *Romans grecs : Les Éthiopiennes ou Théagène et Chariclée d'Héliodore suivi de Daphnis et Chloé de Longus*, traduction, préface et notes de E. Bergougnan pour *Les Éthiopiennes* et traduction d'Amyot revue et corrigée par P.-L. Courier pour *Daphnis et Chloé*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932.

22. La figure de style *topos* est un lieu marquant, proche du passage obligé en littérature, sans être pour autant un lieu commun, ce qui serait péjoratif.

23. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 12, coll. « NRF Essais ».

affaibli dès 1096 par les croisades de l'Empire romain d'Occident, notamment par plusieurs sièges de la capitale, Constantinople. Seule la littérature semble gagnante : confrontée à l'imaginaire oriental, elle ranime le genre de la nouvelle.

Le roman doit encore attendre le 12^e siècle. À cette époque, des bras de fer s'engagent entre Occident et Orient, dans la volonté presque avouée pour l'Occident de remplacer l'Empire grec par un Empire latin. Les intellectuels renouent avec le roman grec. Mais c'est – à un roman près – sans autre vigueur que celle de l'imitation et la littérature survit plus qu'elle ne se renouvelle. Il faudra deux siècles de plus pour que Byzance, cette amoureuse des romans grecs, puisse prendre de la distance et s'émanciper d'une aussi forte influence.

L'imitation

À l'instar de la politique du pays, le grec en tant que langue littéraire est dans une position plus défensive qu'offensive : dès le 9^e siècle, alors que les romans d'amour grecs refont surface, les érudits byzantins se chargent de faire un tri, réfutant, par exemple, ce qu'ils considèrent comme indécent. C'est notamment le reproche adressé à Tatius par Photios, non seulement auteur de la *Bibliothèque*, recueil de près de 300 notes de lecture, recensions et critiques littéraires, mais aussi responsable du schisme entre Byzance et Rome et deux fois patriarche orthodoxe. Est-ce pourquoi, au 12^e siècle, les romans d'amour reviennent au goût du jour, sous la plume, disons-le, d'imitateurs byzantins au verbe moins cru et privilégiant le type au caractère? Est-ce pour pallier l'interdit du charnel et peut-être cacher une médiocrité d'écriture qu'ils se concentrent sur les passages lyriques qu'ils étirent, et sur des descriptions assommantes, parce qu'interminables? Ces passages sont favorisés par le passage de la prose au vers – écart notable d'avec les premiers romans grecs.

Les imitateurs frisent quelquefois le « pastiche » de mauvais goût... Quoi qu'il en soit, « le roman à l'antique » leur est redevable d'une nouvelle fortune, où se décline encore l'histoire d'un couple de jeunes amoureux aux aventures douloureuses avant que leur amour soit légitimé par la société – fortune à tempérer néanmoins, puisque leur succès auprès des classes lettrées fut cependant éphémère, leur critique, mauvaise sinon incendiaire²⁴.

À propos des *Amours de Drosille et Chariclès*, Coray, l'interprète grec iodore, écrit : « De tels poèmes [...] ont été inspirés sans doute, non par Apollon, le dieu du jour, mais par quelque génie de ténèbres²⁵ ».

Adeptes de la fragmentation en neuf livres, Théodore Prodrome imite le roman d'Héliodore pour commettre l'insipide poème *Rhodanthe et Dosiclès* (que seul André Chénier sortira de l'oubli au 18^e siècle pour sa *Jeune captive*) et le plagiaire Nicétas Eugénianus emboîte le pas à Prodrome tout en copiant Théocrite ou Euripide dans ses *Amours de Drosille et Chariclès*. À Constantin Manassès, enfin, l'on doit les *Amours d'Aristandre et de Callithée*, dont il ne reste que des fragments. Les histoires se ressemblent, comprenant leur lot de séparations, de piraterie et de fausses morts. Et comme dans leurs modèles grecs, le voyage est à l'honneur. De la Grèce à l'Éthiopie, de la côte syrienne à l'Égypte, les amoureux vivent des aventures incroyables.

En complément : Florence Meunier, *Le roman byzantin du XII^e siècle : À la découverte d'un nouveau monde?*, Paris, Champion, 2007. Très accessible et détaillé.

24. Comme le souligne l'Académie des inscriptions & Belles Lettres, *Journal des Savants*, numérisé par l'Université du Michigan en 2006 et disponible sur books.google.com.

25. Coray, dans Pierre Claude François Daunou et autres, *Journal des Savants*, [En ligne], Éditions Klincksieck, 1820, p. 270. [Lien Web vers le livre dans Google books](#)

Byzance a été séduite, ses intellectuels se sont émerveillés de ces premiers romans d'amour, ont cherché à faire « comme si ». Or, l'imitation, c'est l'écueil de ce genre de sujet à nos yeux habitués à la nouveauté : Byzance n'a su l'éviter, mais ce sujet doit être perçu plus largement, car l'influence grecque a soufflé fort et longtemps. Elle souffle encore.

Des leçons grecques, la grande prêtresse du roman d'amour *made in England* du 20^e siècle, Barbara Cartland, saura se souvenir, et avec elles la puissante image de ces êtres déifiés sur l'autel de l'Amour, dans la lignée du roman byzantin à première vue. Dans *L'amour au bout du chemin*, ne précise-t-elle pas que son héroïne, Larina, affectionne les dieux grecs, et plus particulièrement Apollon? Que de son côté, son héros, Wynstan, voue un culte à Aphrodite²⁶? Avec un tel horizon d'attente jeté un peu à la va-vite il est vrai, nul doute qu'au moment de leur rencontre, près d'un temple, à la tombée de la nuit, Larina et Wynstan pensent immédiatement à ces dieux : « Encore aveuglée par le soleil couchant, elle distingua pourtant un homme, debout dans l'ombre du temple. Et comme un dernier rayon venait éclairer son visage, elle crut, avec un battement de cœur, que c'était Apollon! » tandis que Wynstan-Apollon se rapproche, comprenant « pourquoi il l'avait prise, un instant, pour Aphrodite²⁷ ». Une fois le mariage annoncé à la toute fin, comme il se doit, la proposition d'aller passer la lune de miel en Grèce soulève l'enthousiasme de Larina : « Je ne puis rien imaginer de plus merveilleux que de visiter la Grèce en compagnie... d'Apollon²⁸ ». Qu'ajouter de plus sinon un baiser en forme de conclusion à une histoire qui a fait de l'univers mythique un grand réceptacle de stéréotypes et de clichés pour l'imaginaire amoureux : « Il l'embrassa passionnément et pourtant son baiser avait quelque chose de plus merveilleux, de plus surnaturel, de plus sacré qu'auparavant. C'était comme s'ils étaient des dieux et qu'il l'emportât vers l'Olympe²⁹ ». Cartland nous permet de ressentir les travers de l'imitation. Le propre de ses romans – mais nous aurions pu choisir d'autres exemples, le roman historique en fourmille – consiste à se gargariser de sa désuétude, là où même le roman grec, sa référence, a décelé très tôt les pièges tendus par les comparaisons entre humains et dieux. De plus, et la différence est de taille, ce qui peut lasser chez Cartland est, à l'époque dont nous parlons, une nouveauté. Celle-ci plaît, suscite l'enthousiasme, s'intègre dans une vision du monde précise et cohérente – en un mot, qui n'est pas plaquée. Qu'en est-il, alors, entre l'auteure phare du 20^e siècle et les Grecs, de la place de l'imitation byzantine?

Au 12^e siècle, à Byzance, l'imitation est à penser dans son contexte : un « fonds d'inspiration commun aux écrivains mais une émulation dans le déploiement d'un appareil rhétorique à nos yeux extrêmement lourd, fondé sur l'utilisation simultanée d'un aussi grand nombre que possible de toutes les figures de style, qui se superpose à un véritable catalogue de citations, voilà quel est l'aspect horripilant de ces textes pour un lecteur du 20^e siècle imprégné d'un idéal de sobriété³⁰ », rappelle à juste titre Florence Meunier avant de conclure : « Mais au 12^e siècle, c'est ce qui fait leur séduction³¹. » De sorte que Cartland, par un style minimaliste, répond mieux au goût de son époque, mais parions qu'à la longue elle rejoindra ses homologues byzantins, dont il est frustrant de considérer un trop-plein stylistique aujourd'hui indigeste. Et frustrant, aussi, de constater que leurs œuvres ne renseignent pas davantage sur le milieu qui les a vues naître. Rien ne filtre sur ce qu'était la vie de l'époque, ou si peu. « L'ailleurs » n'a pas de saveur.

L'imitation est donc un jeu qui a desservi les Byzantins, au point d'occulter cet apport important qui concerne un changement profond dans les mentalités. On a oublié, de fait, les différences syntaxiques d'avec leurs modèles, n'y étant rapidement plus sensibles, de même que les effets de rhétorique parfois excessifs. On a perdu de vue, en jetant ces œuvres aux oubliettes, que le ralentissement de l'action, si frappant à la lecture, est le résultat d'un ajout par rapport aux Grecs. Cet ajout qui « se présente sous la forme de dialogues et de monologues, soit dans les moments difficiles où le héros est confronté à un choix grave, soit lorsqu'il éprouve le besoin de se lamenter sur son sort ou sur la pseudo-mort fréquente de son amour³² » a pour nom *pathos*, c'est-à-dire, selon Florence Meunier, « l'expression permanente des sentiments des personnages soumis aux fluctuations de la Tychè, qui les pousse à l'action contre leur gré ». Tout cela a été oublié, donc, même le fait que le 12^e siècle byzantin, aux prises avec ce jeu

26. Barbara Cartland, *L'amour au bout du chemin*, Paris, J'ai lu, ©1976, 1977, p. 86 et p. 108. Titre anglais : *No time for love*.

27. *Ibidem*, p. 114-115.

28. *Ibidem*, p. 220.

29. *Ibidem*, p. 220-221.

30. Florence Meunier, « Introduction » à Eumathios, *Les amours homonymes*, trad. de Florence Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 6, coll. « La roue à livres ».

31. *Ibidem*, p. 6.

32. *Ibidem*, p. 12.

risqué de l'imitation, n'a pas produit que de pâles copies qui n'apportent aucune satisfaction; elle a réussi à s'émanciper de son modèle.

L'écart

Au siècle d'or de la culture byzantine, il est un livre à ne pas vouer aux gémonies. Sa facture ne ressemble pas aux autres : elle est en prose, et non en vers. Sa parole est différente : elle adopte le « je » de l'expérience et non la distance plus commode du « il » et du « elle ». Ce roman court est aujourd'hui encore facile à lire, et même agréable. Cette exception à la règle, c'est *Hysminé et Hysminias*, d'Eustathe Macrembolitès³³, d'après l'œuvre de Tatius. Ou l'histoire de deux jeunes amants racontée par le garçon, Hysminias. Celui-ci nous fait part de ses émotions, doutes, peurs et espoirs; son « je » tour à tour timide et assuré nous touche plus sûrement que les histoires de ses collègues. Son récit est chargé de ce *pathos* qui ne s'épanche pas jusqu'à l'indécence ou au point de susciter l'ennui. Et lorsqu'il éprouve la nouveauté de l'amour, sa verve se fait doucement poétique, ou s'enflamme, c'est selon : « La jeune fille donc sert le vin, mais moi je ne bois pas comme d'habitude, je bois sans boire vraiment, et sans boire je bois l'amour » avoue-t-il; « Moi, j'avais pour lit le navire, pour oreiller les genoux d'Hysminé et ainsi confortablement installé je dors, je le jure par Éros, comme jamais je n'ai dormi. Hysminé m'embrassait silencieusement les yeux et les lèvres, et le navire était notre maison, notre chambre et notre lit » se souvient-il³⁴. Cet amour-là, nous en suivons tout le parcours, de son balbutiement à sa révélation, de ses errances à son consolidation.

Hysminé et Hysminias est au sens le plus fort un roman « érotique », sous le signe du dieu Éros. Ce dieu-là déclenche l'histoire d'une manière assez singulière : le héros voit une peinture du dieu dans les jardins de son hôte, il s'en moque. Il n'en faut pas plus au dieu pour se venger et lui transpercer le cœur, conduisant Hysminias à une folie d'amour pour la fille de son hôte, la belle Hysminé qui lui sert le vin, lui lave les pieds. Mais ne lui est-elle pas prédestinée par son nom, le même que son aimé?

Le même nom : c'est le point central du discours amoureux, qui prévaut même sur la description de la bien-aimée. Ainsi, dans le texte, on cherchera en vain la description détaillée de la belle Hysminé. Comme si son nom disait tout, en somme, y compris sa bonne lignée. C'est l'un des écarts de l'auteur par rapport à son modèle.

Et voilà qu'Éros, sous la forme de rêves, provoque l'amour chez le jeune homme, aiguillonne son désir, révèle le combat physique entre l'attaquant et sa proie, réveille les craintes de celui qui peut perdre son amour, envoie des signes sur la conduite à adopter. Les songes s'érotisent franchement, les mains s'égarent, les seins se mordillent, et ce qui est interdit dans les faits, pour cause de promesse de chasteté (ou au début, moins noble, par des interruptions extérieures), se libère la nuit venue. Celle-ci, en un mot, sexualise l'interdit.

Hysminias aime-t-il qu'il désire avec rage : il veut posséder Hysminé, qui résiste malgré son amour. La tension n'en est que plus forte, quand on sait combien l'influence du christianisme renforce la valeur de la virginité, devenue enjeu central des romans byzantins, objet de tous les paris. Virginité à préserver coûte que coûte; virginité dont les héros se glorifient jusqu'au moment du mariage, dont ils se font le vœu réciproque pour supporter leur séparation; virginité à ne sacrifier sur aucun autel, même celui de l'amour, du moment qu'il est hors mariage; virginité à sauvegarder en dépit de toutes les tentations mâles ou femelles dressées sur le chemin. La virginité, cette vertu, est placée au-dessus de tout. Elle est la pierre angulaire des romans byzantins, ce qui ajoute un nouveau A à notre histoire : Amour, Aventure et Apprentissage. Car la sauvegarde de la vertu fait mûrir nos héros bien mieux que les dures épreuves, qu'elles soient physiques ou morales. En vertu de quoi, et à la différence de leur modèle (Tatius), Hysminias et Hysminé, d'abord perçus dans leur stéréotype de comportement sexué (l'homme du désir, la femme qui résiste),

33. Nous conservons ici le titre usuel depuis le 19^e siècle, même si notre référence, Florence Meunier, préfère *Les amours homonymes*, en accord avec le sujet. De même, nous gardons « Eustathe Macrembolitès » comme nom d'auteur plutôt que celui d'Eumathios, que Meunier utilise.

34. Eumathios, *Les amours homonymes*, trad. de Florence Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1991, Livre IV, p. 69, et Livre VII, p. 109, coll. « La roue à livres ».

évoluent – la forme du conte les y aide, puisque le conte est toujours une histoire d'apprentissage. Dans le combat opposant désir et chasteté, cette dernière l'emporte, changeant le jeune homme en héros prêt à tout pour préserver cette marque d'élection qu'au début il ne cherchait qu'à bafouer. Clitophon, chez Tatius, n'avait pas eu ces scrupules et avait consommé avec Mélité ce qu'il n'avait pu obtenir de son amoureuse Leucippè. Callirhoé, chez Chariton, est obligée de se donner à un autre que son amoureux. Rien de tel, chez Macrembolitès donc, où l'enjeu de la « double virginité » se transforme en un jeu subtil de maître et d'esclave, mis en abyme tout au long du roman, passant du figuré au littéral, et qui n'a d'autre but, par cette dialectique exploitée, de nous dévoiler la complexité de l'éros.

Le roman présente un maillage serré, une configuration complexe, un canevas achevé, une construction fine en miroir : d'abord, le héros-hérault et son meilleur ami; l'héroïne et sa mère; puis l'héroïne-esclave et sa maîtresse amoureuse du héros-esclave; le héros-esclave et sa maîtresse amoureuse de lui; le héros-esclave et son maître-hérault, etc. Le maillage de l'ensemble paraît être accompli par les dieux : Éros déclenche l'amour, Zeus lui donne les moyens de sa réalisation (il encourage le couple à fuir), Poséidon la contrarie (en faisant souffler une tempête et réclamant Hysminé en offrande), Éros fait se rejoindre les deux vierges (face à face, ils se retrouvent chacun enfermés dans l'esclavage) et, pour clore l'histoire, c'est Apollon qui les libère de leur joug et permet leur union. Qu'Artémis prouve la virginité d'Hysminé (par une ordalie) à la fin du texte, redoublant ainsi l'ordalie opérée par les Barbares (sous l'égide d'Apollon), n'est que périphérique. Le trio majeur est composé d'Éros, de Zeus et d'Apollon.

Comprenons bien que si ces dieux participent de l'action, ce n'est jamais directement, c'est dans les blancs du texte (en « marge », dirait Pavel, en pensant à la tragédie). Ces blancs, l'homme ne cesse de les interpréter. Le monde entier, cohérent, unifié, est encore pour lui à cette époque d'idéalisme un ensemble de signes à interpréter : une peinture (Éros), un aigle qui fond sur une foule lors d'une cérémonie religieuse (Zeus), le courroux de la mer (Poséidon), une eau lustrale (Artémis). Surtout, au final, l'intervention d'Apollon le Sauveur, de manière plus proche puisque c'est son prêtre qui parle en son nom. Le blanc se grise et en se grisant, il nous dit combien Apollon n'est pas à mettre dans le même sac mythologique que les autres dieux, à la limite de l'indifférencié tant leurs caractéristiques sont gommées. Tous les autres semblent là pour servir la construction réfléchie du texte, participer à sa ciselure et en ce sens ne sont ni efficients dans une pensée sacrée ni ornements non plus, dans une distance désacralisée et strictement esthétique. Vidés de leur substance (aux antipodes de l'épopée, donc), ils deviennent des personnages littéraires que favorise le brouillage spatial. Car ils se meuvent dans des lieux imaginés par l'auteur, et non dans des contrées connues dont le seul nom engage la rêverie exotique.

Apollon, seul, doit être mis à l'écart de ce travail purement littéraire. Car ce dieu de la lumière convoque l'idée du monothéisme. Le dieu unique a une puissance décuplée, qui lui permet de *libérer*, quand tant et plus on nous affirme dans le mythe que ce qui est fait ne peut se défaire. Apollon est présenté comme supérieur à Éros lui-même, ce premier-né de la cosmogonie grecque : il l'aspire dans sa lumière, assujettit sa flamme. Bref, il renvoie à l'idée du dieu unique qui, devons-nous le rappeler, est au fondement même de l'Occident. Il en est sa constitution, sa force et son unité. Le roman byzantin évacue-t-il alors complètement le christianisme? Certains critiques se sont plu à le croire, mais nous ne partageons pas cette analyse. Cela d'ailleurs manquerait de sens, à notre avis, alors que ces forces souterraines qui redéfinissent *Hysminé et Hysminias* sont déjà présentes aux balbutiements du roman grec. Parlons-nous du dieu solaire qu'il faudrait retourner au texte d'Héliodore, pour y déceler ses divers déguisements? De sorte que décoder le message de l'amour (et de l'art, pour ce texte) s'accompagne d'une remise en question des noms propres, quels qu'ils soient : deux noms identiques pour notre couple en signe d'élection et de fusion, des noms de dieux qui s'essoufflent, un autre qui reprend vigueur en conséquence et masque une volonté puissante de changement de cap religieux.

Le renouveau

Au début du 14^e siècle, la vie intellectuelle de Byzance cherche à se renouveler grâce à l'hellénisme antique, mais elle tient compte aussi de nouvelles influences, comme la littérature populaire. Dans ce contexte propice, le roman privilégie une langue en vers politiques qui lui permet de se rapprocher d'un public par ailleurs élargi, l'Empire byzantin s'étant agrandi au gré des conquêtes. Une œuvre éclot alors, dont la démarcation avec ses prédécesseurs est telle qu'on parlera de renouveau. Il s'agit de *Callimaque et Chrysorrhoe*, que son auteur présumé, Andronic Paléologue, écrit sans commettre l'erreur de se figer dans l'imitation. Mieux, il fournit là l'exemple réussi d'une rencontre fructueuse entre l'Orient byzantin et l'Occident chrétien, en même

temps qu'une heureuse transition entre le modèle grec et le roman courtois, guidé par le féodalisme. *Callimaque et Chrysorrhoe* est à ce titre une œuvre charnière.

Empruntant au roman grec ses techniques et sa peinture d'amour, Paléologue les actualise en fonction des attentes de son public, cultivé. Plutôt que de calquer la matière du roman grec, c'est-à-dire « une histoire de mer et de voyage et un roman bourgeois », ou celle du récit purement byzantin qui serait, selon Marie-Paule Loicq-Berger, « continental, sédentaire et aristocratique – c'est un roman de cour³⁵ », il préfère s'inspirer de contes populaires. Du conte, *Hysminé et Hysminias* avait seulement la facture rapide, les lieux inventés, la structure circulaire et les répétitions. Avec ogre et magie à la clef, Paléologue précise son emprunt au substrat populaire. Callimaque, fils de roi barbare, ne croise pas le fer avec des pirates; quand il part en quête d'aventures, il tue le Dragon, un géant anthropophage, pour délivrer sa belle captive, Chrysorrhoe. Au lieu de céder au réalisme douteux – chez Chariton, Callirhoe passe pour morte après que Chairéas lui a donné un violent coup de pied dans le ventre –, Paléologue s'empare des possibilités qu'offre le merveilleux : Callimaque tombe apparemment sans vie en croquant dans une pomme magique offerte par une sorcière trop prompte à lui proposer ses services.

Tracer l'intrigue en quelques traits grossiers ne rend ni justice à la complexité du roman ni à sa réussite dans le cadre de la mise en récit. Il faudrait par exemple ajouter que, dans la lignée de ses prédécesseurs byzantins, l'auteur inclut dans son texte de nombreuses *ekphraseis*, ces descriptions d'œuvres d'art répondant au goût de l'époque et ayant un intérêt pour la narration elle-même, puisqu'elles disent l'humain en mettant en scène « des personnages d'abord inertes, qui échappant aux lois de la nature, deviennent animés, vivants – et par le biais de l'hypotypose, qui joue de ces contraires », manière de dire que l'*ekphrasis* « mêle l'inerte et le vif, et par une feinte, laisse croire que le texte encadre une image, alors que l'image, d'inerte, est devenue vie, mouvement et parfois récit³⁶ ». Utilisé à l'envi et complété par des « semi-*ekphraseis* » pour reprendre Labarthe-Postel quand il s'agit de comparer des personnages avec des statues ou des peintures, ce procédé ouvre des horizons nouveaux, spécifiques à ce Moyen Âge byzantin, et loin du modèle grec. Après une longue série de descriptions du château du dragon, de la corniche aux portes, du foyer à la table, s'ensuit la description du plafond de la chambre du dragon, un plafond d'or et de perles où, beauté, le ciel est représenté avec... le cours des astres. On y trouve peints, avec l'art le plus consommé, Cronos, Zeus, Arès, contant fleurette à une Aphrodite resplendissante, profusion d'étoiles... et, au milieu, « par les cheveux, – monstrueuse invention de la Fortune! –, par les cheveux une jeune fille était pendue³⁷ »! Callimaque en reste coi, ne faisant « que la regarder fixement, il la regardait, immobile : elle aussi, disait-il fait partie de ses peintures : tant la beauté a le pouvoir d'arracher l'âme, de ravir la voix, d'anéantir le cœur³⁸ ». C'est dire que la semi-ekphrasis jouant sur deux niveaux fait œuvre de transition du mythique (l'accompagnement de dieux peints, plus vivants que nature) au conte (suspension par les cheveux de la jeune fille) et participe ainsi fortement du renouveau byzantin. La vision est incroyable, et suscite une vive émotion, partagée entre l'effarement de la beauté et l'émotion face à la détresse de la jeune fille ainsi torturée. Il y a clairement passage de l'un à l'autre, clin d'œil appuyé au modèle grec et renonciation de son imitation par la création d'un espace où le merveilleux se projette.

Aux lectures savantes qui le nourrissent, au conte dont on aura relevé quelques motifs (créatures surnaturelles, objet magique), Paléologue ajoute la fraîcheur du roman populaire de son époque, où la femme est enfin de chair et de sang, et non un seul paragon de vertu. Cette inspiration provient de la civilisation occidentale, ennemie dans les faits, inspiratrice dans les arts. Ce faisant, *Callimaque et Chrysorrhoe* se situe dans la catégorie du « roman de cour », en vers de quinze syllabes non rimées (« vers politiques ») et il répond aussi aux exigences de lyrisme que le public réclame. En ce sens, il est roman de son époque. Il a la simplicité qu'un autre, *Le roman de Libistros et Rhodamné* n'a pas, compliqué qu'il est dans l'entrelacement des deux A (Aventure et Amour). En a-t-il bénéficié pour autant? Même pas, et Paléologue est allé grossir les rangs des grands oubliés dès que le roman moderne est arrivé, et que la perception hégélienne du roman a tenté de s'imposer.

À bien y regarder, il reste d'autant moins du modèle grec dans ce renouveau et cette transformation que les croisades ont durablement influencé l'Occident christianisé. La prise de Constantinople date de 1204; depuis, la littérature byzantine dépasse ses

35. Marie-Paule Loicq-Berger, « Pour une lecture du roman grec : son intérêt pluriel, ses prolongements ».

36. Judith Labarthe-Postel, « Hommes et dieux dans les *ekphraseis* des romans byzantins du temps des Comnène », dans *Les personnages du roman grec (actes du colloque de Tours, 18-20 nov. 1999)*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2001, p. 348.

37. Paléologue, *Le roman de Callimaque et de Chrysorrhoe*, texte établi et trad. par Michel Pichard, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 16, « Collection byzantine ».

38. *Ibidem*, p. 18.

frontières. De même, les sources sont parfois difficiles à identifier : ainsi, le « château d'Éros » dans *Callimaque et Chrysorrhoe* a-t-il pu transiter par une Italie très influente (on pense à Virgile, à Dante). On le voit, le roman d'amour s'enrichit, s'ouvre sur de nouvelles perspectives grâce aux innovations byzantines du 14^e siècle. Certes, le roman grec des débuts fait toujours autorité, mais en même temps, force est de constater qu'il continue son chemin comme il l'a commencé : en se laissant traverser par les influences extérieures. Est-il né en Grèce que c'est un souffle oriental qui l'y amena; vint-il à Byzance pour s'y renouveler que l'Italie l'y rejoint. De plus, lorsque Manuel Philès, célèbre poète byzantin, résume et commente le roman dans une épigramme du 14^e siècle, c'est pour montrer en quoi l'histoire est symbolique, édifiante³⁹. Elle montre les épreuves que l'être humain doit traverser jusqu'à pouvoir, enfin, mériter l'amour du dieu unique. Autrement dit, le livre est lu à son époque dans une dimension mystique qu'on néglige aujourd'hui à tort.

Dans le contexte de cette réflexion sur l'invention du roman, nous avons employé à dessein le terme de « dictée » de l'amour. Il a son importance et trouve même tout son sens, si l'on considère, avec Françoise Létoublon, que « l'amour n'est ici qu'une des formes de la "communication" et le développement de chaque roman consiste à montrer comment la communication établie entre deux individus adolescents par le "premier regard" va pouvoir se maintenir ensuite, par le mariage, au-delà des obstacles rencontrés, venant de la nature, des autres hommes ou d'eux-mêmes⁴⁰ ». Dans son étude des romans d'amour grecs, Létoublon ajoute qu'en fait « le roman grec se présente comme une sorte de système codé de la communication dans l'Antiquité et de sa pathologie, puisque la communication "normale" ne fait guère l'objet d'un récit⁴¹ ». Système codé de la communication? Normalité éjectée? Et si les différentes étapes du roman d'amour n'étaient qu'une suite de codes et de formules destinés à un public précis? Sur ce dernier point, le roman grec est un discours assujéti à un idéal : à partir de ce dernier, l'histoire se construit, les obstacles se créent, l'amour résiste pour dire sa puissance, sa force.



L'effet de « système codé » est tributaire d'une représentation du monde. À ce titre, évoquer l'invraisemblance des scènes doit être reconsidéré, puisqu'en aucun cas elle n'est le sujet des textes et que la question elle-même ne se pose pas au moment de sa diffusion. Les aventures que nous avons eu plaisir à présenter ici sont pleines d'inventivité et ne doivent pas être taxées d'ignorance. De même, ce qui est de l'ordre de l'imperfection humaine (nous en sommes au début de ce processus) doit bien être considéré comme secondaire, sous peine de contresens. En un mot, l'idéalisme prime sur toute autre considération. En effet, le roman d'amour ne sert qu'un but : inventer des modèles « exaltants » pour servir l'idéal de la fidélité conjugale. Elles ne répondent pas qu'au besoin de s'éloigner du quotidien, de s'en évader comme le slogan d'Harlequin voudrait le faire croire. C'est sur ce point crucial que, en tant qu'auteurs, nous nous inscrivons dans une communauté de pensée, de Marcel Gauchet à Thomas Pavel, afin de connecter le roman d'amour antique avec l'idéalisme qui traverse les romans prémodernes. À l'instar de leur modèle grec, les romans courtois ou baroques obéiraient donc à cette règle d'un codage relié à l'idéalisme qui prime sur l'expérience.



39. Nous nous appuyons ici sur l'étude de Michel Pichard, « Introduction », dans *Le roman de Callimaque et de Chrysorrhoe*, p. XV-XXXV.

40. Françoise Létoublon, *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, E.J. Brill, 1993, p. 195.

41. *Ibidem*, p. 195. Concernant la topique du roman d'amour grec, on lira particulièrement les pages 106-194, qui amènent l'auteure à la conclusion que le roman grec est un roman d'amour.

INTERLUDE

Chronologie des histoires d'amour et Alphabet de l'amour

Afin de vous permettre de reprendre souffle après ces deux premiers chapitres, voici tout d'abord une brève récapitulation chronologique de quelques grandes dates dans l'histoire du roman d'amour. Par la suite, vous trouverez un abécédaire de thèmes, moins savant que spirituel et espiègle, mais pertinent pour la suite de ce survol du genre.

Chronologie des histoires d'amour

ROMANS ANCIENS

1. Antiquité

I^{ER} SIÈCLE : Chariton, *Le roman de Chairéas et Callirhoé*

VERS 200 : Longus, *Daphnis et Chloé*

III^E OU IV^E SIÈCLE : Héliodore, *Les Éthiopiques*

2. Moyen Âge

XII^E SIÈCLE : Eusthate Macrembolitès (parfois dit Eumathios), *Hysminé et Hysminias* (ou *Les amours homonymes*)

ENTRE 1150 ET 1190 : Bérout, *Le roman de Tristan*

VERS 1150 : Anonyme, *Le conte de Floire et Blanchefleur : roman précourtois du milieu du 12^e siècle*

ENTRE 1230 ET 1270 : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*

FIN XII^E OU DÉBUT XIII^E SIÈCLE : Anonyme, *Aucassin et Nicolette*

ROMANS CLASSIQUES

1607-1627 : Honoré d'Urfé, *L'Astrée*

1654-1660 : Madeleine de (dite Mademoiselle de) Scudéry, *Clélie, histoire romaine*

1678 : Madame de Lafayette, *La princesse de Clèves*

1731 : Abbé Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*

1740 : Samuel Richardson, *Pamela ou La vertu récompensée*

1761 : Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloïse*

1774 : Johann Wolfgang von Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*

1782 : Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*

1787 : Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*

1813 : Jane Austen, *Orgueil et préjugés*

1816 : Georgette Heyer, *Orgueil et cheveux roux*

1822 : Stendhal, *De l'amour*

1847 : Charlotte Brontë, *Jane Eyre*

1877 : Léon Tolstoï, *Anna Karénine*

1882 : Georges Ohnet, *Le maître de forges*

1924 : Delly, *Cœurs ennemis, I : Laquelle?* et *Cœurs ennemis, II : Orietta*

1936 : Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*

1938 : Daphne Du Maurier, *Rebecca*

1946 : Barbara Cartland, *Un cœur caché*

1947 : Boris Vian, *L'écume des jours*

1956 : Anne et Serge Golon, *Angélique, marquise des anges*

DEPUIS LES ANNÉES 1960

1963 : Juliette Benzoni, *Catherine : Il suffit d'un amour*

1967 : Eric Segal, *Love Story*

1972 : Kathleen E. Woodiwiss, *Quand l'ouragan s'apaise*

1977 : Colleen McCullough, *Les oiseaux se cachent pour mourir*

1980 : Judith Krantz, *Princesse Daisy*

1984 : Marguerite Duras, *L'amant*

1988 : Danielle Steel, *Zoya*

1991 : Diana Gabaldon, *Le chardon et le tartan, 1 : La porte de pierre*

1992 : Laura Kinsale, *Flowers from the Storm*

1995 : Loretta Chase, *Le prince des débauchés*

1996 : Helen Fielding, *Le journal de Bridget Jones*

2000 : Marc Levy, *Et si c'était vrai?*; Nora Roberts, *Comme une ombre dans la nuit*

2004 : Jayne Ann Krentz, *Comme un rêve éveillé*

2005 : Stephenie Meyer, *Twilight, 1 : Fascination*

2009 : Jennifer Ashley, *La folie de Lord MacKenzie*

2011 : E.L. James, *Cinquante nuances de Grey*

Alphabet de l'amour

ARGENT. Il peut sembler provocant d'ouvrir cet abécédaire amoureux par des questions bassement matérielles. Mariage d'amour et mariage d'argent, authenticité de l'être et superficialités de l'avoir : à première vue, l'antithèse est flagrante. Pourtant, le roman sentimental n'est pas qu'amour et eau fraîche, loin s'en faut. Parfois perçu comme un genre naïf où les amoureux n'auraient

que la pureté de leurs sentiments à opposer à des parents avides d'ascension sociale à travers le mariage, il concilie plus souvent qu'on ne le croit amour et enrichissement. Pour les apôtres du mariage arrangé, le sentiment amoureux s'épanouit au fil du temps, une fois assise la situation financière, manière d'inciter la jeune fille réticente à accepter l'offre du barbon fortuné : l'amour viendra après, à force d'habitude et de vie commune. À cela, le roman d'amour répond au 18^e siècle par la proposition inverse : le jeune soupirant démuné s'avère à la faveur d'une parenté secrète hériter d'une jolie somme, récompense providentielle de la vertu des amoureux. Ainsi le roman, genre bourgeois entre tous, n'omet-il pas de favoriser très concrètement la noblesse du cœur.

BEAUTÉ. De quelle beauté parle-t-on? De cette évidence d'un physique agréable qui, s'il ne fait pas tout, permet la scène de révélation qu'est la rencontre, mais de bien plus encore. Il en faut pour que l'Apollon ne se dégrade en bellâtre ou pire, en jeune gandin épris de sa propre apparence. Un regard de trop dans le miroir, quelques phrases prononcées pour la galerie et l'élégant n'est plus qu'un personnage maniéré et assez ridicule, la belle une simple coquette. Comment sait-on que l'écu ou l'élue est plus que cela? Contrairement à une idée reçue, le roman d'amour n'a pas pour ressort le contraste entre apparence et beauté intérieure cachée : s'il en était ainsi, il ne s'agirait que de psychologie et non de sentiment. Les autres formes de beauté, celles du cœur et de l'âme, sont toujours appelées à se manifester dans la parole et dans l'action. Car en amour, il n'est pas de beauté qui demeure longtemps dissimulée.

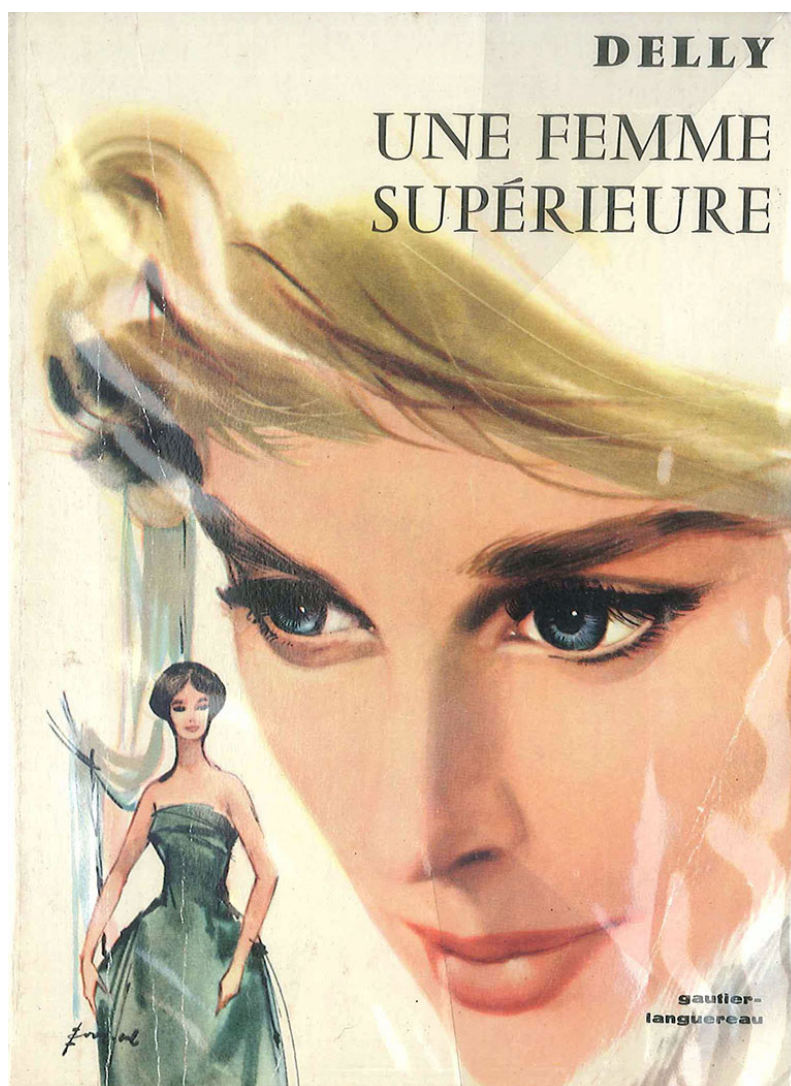
CHEVALIER (SERVANT). Nul besoin de dragons pour avoir des chevaliers qui protègent la belle des ravisseurs, comme Lancelot secourant Guenièvre de l'orgueilleux Méléagant, ou prouvent leur fidélité sans relâche, comme Amadis de Gaule pour Oriane. Sait-on encore, lorsqu'on parle d'un « beau ténébreux », qu'on fait référence à ce héros, Amadis, qui doit ce surnom à ses douleurs d'amour autant qu'à ses cheveux noirs? Qu'il sauve la demoiselle en détresse témoigne d'une inversion des rapports, car si les périls qui guettent la dame montrent son infériorité et donc sa dépendance au moins symbolique à l'égard des hommes dans le monde médiéval, le chevalier s'inféode à la belle en promettant d'honorer son nom. L'amour courtois, la galanterie, même, redisent cette soumission volontaire du chevalier, et si d'un point de vue féministe le fait de porter les valises d'une femme ou de lui tenir la porte peut passer pour une marque de condescendance perpétuant les stéréotypes du « sexe faible », le roman d'amour se plaît à figurer des chevaliers modernes dans un monde où l'individualisme à tout crin fait de tant d'hommes de nouveaux Méléagant...

DÉSIR. Dans l'Antiquité grecque et la période byzantine, le roman sentimental a pu mettre en scène des amants qui sont l'un à l'autre comme frère et sœur, partageant parfois le même nom (*Les amours homonymes*). Il se nourrit en cela d'une théorie formulée dans le *Banquet*, de Platon, selon laquelle homme et femme seraient les deux moitiés retrouvées d'un être androgyne dissocié avant notre naissance. On ne redira pourtant jamais assez que dans le texte, cette théorie de l'androgyne primitif est ouvertement présentée comme une absurdité, et que ce ne sont pas les philosophes qui détiennent la vérité sur l'amour, mais la prêtresse Diotime. Pour elle, l'amour n'est pas que beauté, délicatesse et raffinement; c'est un chasseur, dit-elle, et un sorcier, qui naît dans le désir pour s'élever du corps vers la connaissance. Voilà qui est bien loin de la vision édulcorée d'un amour dit « platonique », où le désir serait gommé dans la simple contemplation de l'autre. Pour qu'il y ait désir, il faut différence et mystère : ce que je désire, c'est ce qui en l'autre n'est pas moi, et contrairement à une idée reçue, la vigueur du désir n'est pas toujours absente de la production sentimentale des siècles passés, y compris en des périodes de forte surveillance des mœurs comme l'âge classique et le dix-neuvième siècle. Elle s'exprime de façon détournée, par sublimation (quand le désir sexuel est déplacé vers des objets que la société valorise davantage, logique illustrée par exemple dans *Volupté*, où Sainte-Beuve décrit l'évolution de son attirance passionnelle pour la beauté féminine vers l'appel de la prêtrise) ou par métonymie (quand le corps de l'autre est représenté par un objet qui lui appartient, ainsi lorsque la princesse de Clèves noue amoureusement des rubans autour de la canne du duc de Nemours). Ces traits se retrouvent dans le roman actuel lorsque l'héroïne s'attache aux signes du corps de l'aimé, détaillant parfois l'anatomie sans plus devoir inventer ces détours qu'inspiraient les pudeurs passées; pour lui, notre désir est d'autant plus libre et spontané qu'il peut s'exprimer dans une société émancipée. Et comme l'enseigne Diotime, il est une étape vers la vérité plus haute de l'harmonie du cœur.

ÉVASION. Tout un monde d'évasion... Le célèbre slogan aura-t-il fait plus de mal que de bien à l'image du genre sentimental? Et celui-ci ferait-il en effet de toute lectrice une Emma Bovary fuyant la réalité de son foyer et de ses propres désirs dans un idéalisme rose bonbon ou plutôt, pour citer Flaubert, « bleuâtre et couvert de soleil »? Ces questions masquent souvent une confusion entre deux formes de fuite, celle de l'héroïne qui, aspirant à l'amour, veut échapper à sa condition, et celle de la lectrice. Or,

s'évader, cela suppose une prison, et si l'on veut bien croire que la lectrice souhaite échapper à son quotidien (ce qui ne la différencie pas vraiment, en tant qu'adepte du roman d'amour, des passionnés de retransmissions sportives, d'informatique ou de jeux vidéo), il n'est pas si fréquent que la relation amoureuse soit présentée comme une évasion pour l'héroïne. L'amour, dans le genre qui lui est consacré, apparaît plus souvent sous les traits d'une révélation que d'une fuite en avant : plutôt que de se perdre, l'héroïne se trouve, au contraire, et ce qui s'annonce sous l'aspect d'une escapade signe plutôt la fin d'un exil intérieur. La vraie prison, finalement, est celle où s'enferment les charmeurs des deux sexes, ces êtres désireux de séduire sans autre fin que de séduire, miroir aux alouettes et prison de miroirs où l'on n'aime et ne captive que son propre reflet.

FRISSON. Qu'elle frémisse au toucher d'une main amie, qu'elle tremble de froid ou grelotte de fièvre, qu'elle tressaille de frayeur ou de joie, l'héroïne sentimentale des deux siècles derniers, et celle de Delly plus que toute autre, n'en finit pas de frissonner. Depuis les débuts de la période romantique, le frisson est le signe du corps sensible, en accord musical avec le monde et au diapason de ses émotions, palpitant sous la brise ou vibrant lorsqu'une main l'effleure. Comme une harpe éolienne, cet instrument dont l'interprète est le vent caressant les cordes et produisant ainsi des fréquences harmoniques, l'héroïne dellyenne se définit par une sensibilité littéralement à fleur de peau. L'épiderme, dont on ne manque pas de souligner la pâleur pour en dire la délicatesse, fait le lien entre les frémissements du corps et les émois du cœur. Ainsi s'énonce le désir dans une littérature qui s'interdit encore de mentionner la chair. On n'aura cependant aucune peine à lire dans cette sismographie du sentiment des troubles plus secrets, dans les picotements de surface les ravissements des fibres plus intimes. Tout est affaire d'électricité, d'énergie manifestée dans l'attirance ou la répulsion, que l'héroïne éprouve bien avant d'en connaître la cause.



GARDIEN. Le désir d'évasion auquel répond la romance a parfois des origines très concrètes, dans l'enfermement physique de l'héroïne. Ce motif devient lieu commun dans le roman gothique anglais du 18^e siècle, qui chez Ann Radcliffe se confond avec la veine sentimentale, et où les jeunes femmes ont tout à craindre de confesseurs débauchés, de barons cruels, de marquis libidineux et de bandits à leur solde, qui tous n'ont qu'une idée en tête : les séquestrer dans les souterrains du château ou de l'abbaye. Un cap est franchi au 20^e siècle lorsque l'héroïne s'éprend de son ravisseur, comme Lady Diana Mayo, finalement amoureuse du cheik qui la tient captive et donne son titre au classique d'Edith Maude Hull, comme Heather Simmons découvrant les qualités du sinistre capitaine Brandon Birmingham dans *Quand l'ouragan s'apaise*, de Kathleen Woodiwiss, ou comme la protagoniste

d'Histoire *d'O*, de Pauline Réage, dressée, fouettée, asservie et marquée au fer rouge par son amant. Schéma intéressant, mais qui pose plusieurs problèmes : d'abord, celui de la tension érotique en situation de contrainte et de soumission, qui n'exclut pas la possibilité du viol, et ensuite, celui de l'autonomie de la femme, de sa lucidité sur ses propres désirs. Telle héroïne se croyait éprise de liberté et se découvre docile, telle autre voit dans le mâle autoritaire celui qui sait mieux qu'elle ce qu'il lui faut : de quoi nourrir la suspicion des féministes, et la réveiller lorsque E.L. James, avec *Cinquante nuances de Grey*, réactive l'image paternaliste du séducteur qui fait advenir l'héroïne à sa propre sensualité, évidemment dans le lieu clos de la chambre rouge. Et si, finalement, la figure moderne du gardien était l'ange du même nom, qui protège et libère à la fois? L'enfermement ne serait alors plus justifié par le prétexte de faire accéder la prisonnière à une liberté intérieure et sensuelle, et le héros moderne serait cet ange gardien qui veille sur sa bien-aimée, sans chaîne et sans douleur.

HÉROS/HÉROÏNE. « Mon héros! », s'exclame un peu par dérision celle qu'un galant homme aura tirée d'un mauvais pas, et nous déplorons que la réciproque, « mon héroïne! », ne s'entende jamais qu'en référence à une chanson de Serge Gainsbourg jouant sur la polysémie du terme. Pourquoi cette part de dérision, pour commencer? Serait-ce parce que le chevalier des temps modernes est en manque de dragons à pourfendre? Peut-être aussi parce qu'à l'origine, le héros classique est né des amours d'un dieu et d'un parent mortel, et parce qu'il s'illustre dans l'art de la guerre, du combat singulier, parfois en faisant montre de capacités surhumaines, toutes circonstances peu propices à la tendresse conjugale. Il faut dire que le christianisme est passé par là, qui a enseigné que l'humilité et la patience vertueuse pouvaient être d'autres formes d'héroïsme, moins illustres mais tout aussi méritantes. Ainsi se développe « l'héroïne », donc, du roman d'amour, qui ne doit pas ce titre qu'à son statut de personnage principal, car elle sait démasquer les enjôleurs et résister à leurs avances en attendant l'homme qui lui est destiné, toutes qualités qui l'élèvent au rang de modèle. Le héros, quant à lui, apparaît comme un étrange composé de force parfois physique, comme chez les héros de l'Antiquité, toujours morale, de fidélité (à son seigneur pour le héros médiéval, à sa dame dans la version courtoise et moderne) et de valeurs qui souvent le conduisent à l'abnégation dans le roman contemporain. La dérision n'est finalement pas de mise : le héros du roman sentimental concentre bien tous les attributs de ses prédécesseurs, du courage des temps classiques à l'héroïsme discret des temps actuels.

ILLUSION. Le discours parental a beau jeu de mettre en garde contre les illusions amoureuses, et de faire valoir la sagesse née de l'expérience! La lectrice de romans d'amour connaît bien tout cela, car c'est l'un des thèmes définitoires du genre : illusion de celle qui se laisse duper par un beau parleur, illusions de ceux qui par orgueil croient pouvoir vivre sans amour ou dédaigner ces êtres qu'ils côtoient sans vraiment les voir, et bien sûr, illusion des familles croyant bien conseiller les enfants, ce dont on appréciera l'effet de retournement. Loin des remontrances parentales, le thème de l'illusion amoureuse a, avant toute chose, un potentiel comique abondamment exploité à l'âge baroque, avec ses méprises et ses confusions d'identité. L'emblème en est le personnage de Bottom dans *Le songe d'une nuit d'été*, qui se voit affublé par magie d'une tête d'âne et dont s'éprend Titania, la reine des fées, avant que les deux ne soient délivrés de leur enchantement. Shakespeare fait alors dire à Bottom combien il est étrange d'être changé en âne amoureux d'une fée; ce n'est que l'expression à peine voilée d'une vérité bien connue, celle de l'amour qui fait tourner les têtes et vivre un rêve digne d'être chanté. Car la véritable illusion, on le sait, n'est pas ce rêve d'amour mais la vie qui le précède.

JULIETTE. D'un Shakespeare à l'autre, et d'un registre à son opposé. Au dénouement comique du *Songe d'une nuit d'été*, où tout rentre dans l'ordre et les amants sont invités à regagner leur lit, répond la fin tragique de *Roméo et Juliette*, où l'héroïne, croyant que son amant est mort, se poignarde : terrible épilogue qui trouve son pendant à la fin du *Songe*, où Pyrame croit Thisbé tuée par un lion et se tue, avant que celle-ci ne découvre le cadavre du premier et se tue à son tour. Cependant, il ne s'agit là que d'une simple représentation, d'une pièce dans la pièce, de surcroît jouée par de mauvais acteurs. L'origine commune aux deux pièces se trouve dans les *Métamorphoses*, d'Ovide, mais c'est bien le personnage de Juliette qui donne au récit sa forme définitive. Quel rapport avec le roman d'amour? Sûrement pas cette épouvantable conclusion; plutôt le motif de la rivalité familiale entre les Montaigu et les Capulet, repris à satiété sous des formes toujours plus modernes, et le discours amoureux, qui trouve là son modèle avec des phrases à la fois imagées et empreintes de sensibilité. Si la célèbre scène du balcon est une référence pour l'expression du sentiment amoureux, ce n'est pas seulement par le verbe mais aussi par la relation de verticalité entre les deux amants, qui condense l'idéalisation de la femme, placée par la surélévation et le registre métaphorique sur un double piédestal. Un idéal pourtant pris pour une réalité historique par les milliers de touristes qui chaque jour défilent sous le balcon de Vérone où

la « vraie » Juliette aurait reçu les hommages de Roméo, et laissent au passage toutes sortes de graffitis en souvenir de leur pèlerinage. Le sublime aura finalement donné lieu à son contraire esthétique : le kitsch. Juliette peut bien se retourner dans sa tombe...

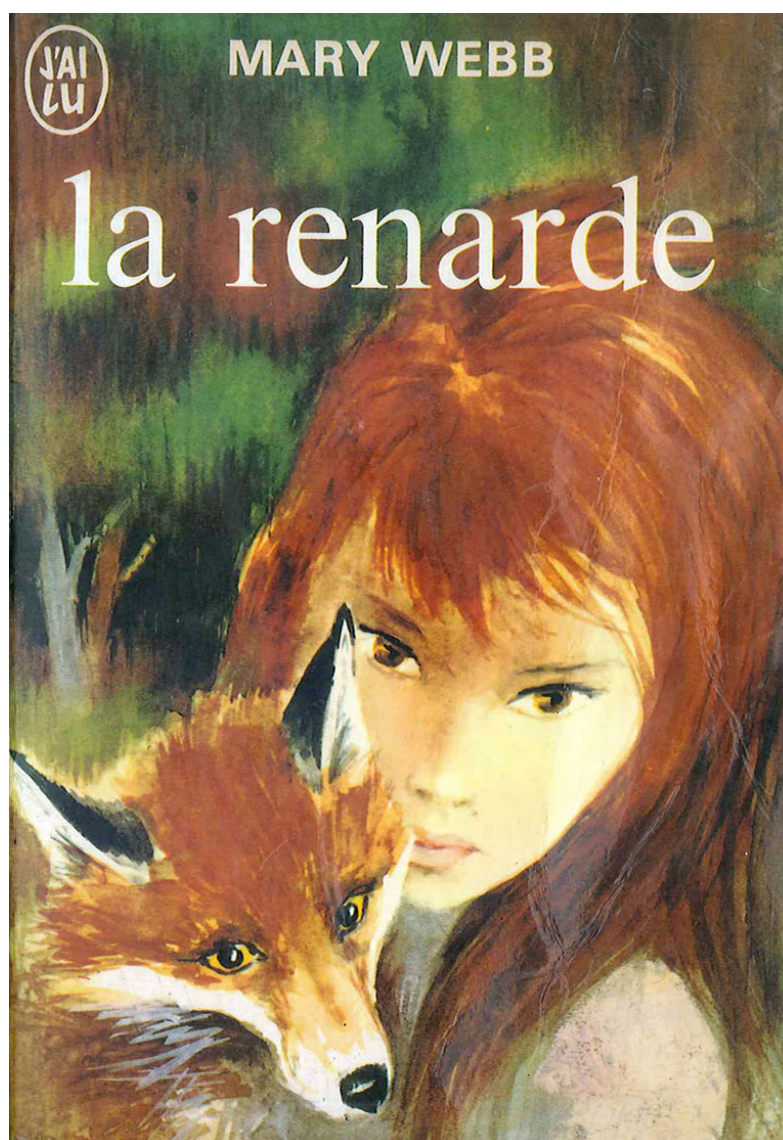
KITSCH. Un mot sec, expéditif, et qui sonne comme ce revers de la main par lequel on rejette tout ce qui est artificiel, commun, souvent mièvre et toujours de mauvais goût. Bref, la catégorie même où pour ses détracteurs s'inscrit le roman d'amour. Celui-ci voisinerait alors avec le petit chien en plastique dodelinant de la tête sur la plage arrière, les cendriers en faux coquillages et les boules à neige. Car ce qui définit le kitsch, c'est aussi le fait d'être produit en masse, vaguement sentimental, chargé d'un exotisme de pacotille et quasiment vieillot dès son apparition, comme le mot québécois « quétaine », dont il est souvent considéré comme synonyme. Or, bien que jugé sans valeur, le kitsch est aussi activement recherché par diverses espèces de collectionneurs, le roman Harlequin au même titre que les boîtes à musique et les nains de jardin. Car le kitsch, c'est quand le beau passe après la fabrication en série, et l'objectif impossible du collectionneur est d'avoir la série complète : déclarer que la collection est achevée, ce serait signer l'arrêt de mort du désir, et le kitsch se nourrit aussi de cette approximation de l'infini cultivée par le principe sériel.

LETTRE. Est-il vrai que les moyens de communication modernes, courrier électronique, messagerie instantanée, ont ruiné la magie de l'attente? Faut-il se lamenter de voir l'échange sentimental se plier à l'urgence de l'immédiat, et regretter le temps des billets lentement composés, pliés avec soin, et parfois embaumés d'une goutte de parfum? Pour qui goûte aux charmes de l'attente, il y a sans doute matière à nostalgie d'un temps de moins en moins connu, mais dans le roman d'amour, l'échange épistolaire est aussi le temps du décalage, de la non-coïncidence, et partant de là, d'une discordance des cœurs. Les jours qui s'écoulent entre l'écriture et la lecture ainsi que la possibilité d'un mauvais acheminement provoquent dans un registre comique contretemps et quiproquos, et peuvent sur un mode tragique avoir les plus funestes conséquences (que le lecteur sache ce que les héros ignorent, et l'on parle dans ces cas d'ironie dramatique). À vrai dire, l'attente existe toujours, et avec elle les espoirs, les palpitations, les doutes aussi; elle est simplement écourtée, réduisant ainsi le risque du contretemps tragique. Et si l'on en croit les discussions sur Internet abordant la question, le message instantané n'a pas entièrement supplanté la lettre manuscrite : à chaque moyen de communication sa temporalité propre (à la simple connivence les messageries instantanées, à la confession la lettre), et dans le registre amoureux, la missive aura beau contenir une tache d'encre ici, une faute d'orthographe là, elle n'en sera que plus émouvante.

MALICIEUX. Drôle d'idée que le genre amoureux puisse contenir de la malice, ce terme qui désignait à l'origine, en théologie, le pouvoir du mal. En réalité, la malice dont il est question n'est pas pure méchanceté, mais tient plutôt d'une tendre moquerie. Ce qui n'est pas sans poser problème : pour séduire l'autre, on ritait de lui? C'est bien ce qui se passe dans la littérature du sentiment quand elle veut s'empêcher d'être mièvre. Les regards malicieux et les mots à l'avenant, qu'ils s'adressent à lui ou à elle, visent à faire descendre l'autre de son piédestal, avec une sorte d'irrévérence complice, non pas pour rire « de » mais pour pouvoir rire « avec ». Malicieux, donc, celui qui fait perdre à la belle son sérieux, s'ouvrant ainsi un chemin vers ses affections, et malicieuse – et l'affaire fonctionne plus encore en ce sens – celle qui sait voir en l'autre un homme désinvesti de sa position d'autorité. Car les malicieux savent mettre à nu, prélude à d'autres déshabillages : le potentiel érotique de la malice n'est explicité qu'à partir des années 1970, mais il est présent depuis deux siècles au moins. Qu'on se rappelle Bridget Jones taquinant Mark Darcy au sujet de son style vestimentaire, et nous aurons une idée de ce mélange paradoxal d'innocence et d'espièglerie qu'est la malice aux prémices du sentiment. Déjà, chez Jane Austen, inspiratrice de cette histoire, se lit le même alliage en même temps qu'on y découvre un autre versant des rapports empreints de tendre malice, ceux qui lient les sœurs amoureuses (Jane et Elizabeth dans *Orgueil et préjugés*, Elinor et Marianne dans *Raison et sentiments*). Quel est le bel inconnu après qui soupire ma petite sœur? Les questions narquoises entraînent peu à peu la confiance, et l'information finalement soutirée aidera l'héroïne à reconnaître la force de ses sentiments – et le lecteur à se plonger davantage encore dans l'intrigue amoureuse.

NATURE. Est-ce une bonne chose d'être « nature » en amour? Ne risque-t-on pas de faire fuir l'être qu'on veut séduire si l'on se montre trop spontané? Lorsqu'on parle d'une fille « très nature », c'est rarement pour souligner son attachement à la préservation de l'environnement, et plus souvent par euphémisme pour indiquer des caractéristiques parfois déplaisantes en matière de séduction. La fille « très nature », ce peut être celle qui enchaîne les bévues en société, et aussi bien celle qui refuse l'épilation – avouons-le, dans la culture francophone à tout le moins, il est rare que la belle ait du poil aux pattes. Pourtant, d'autres façons d'être nature ont leur charme quand elles apportent une franchise rafraîchissante, et d'autres encore sont exploitées sous la figure

de la sauvageonne, de l'enfant trouvé, dont la rousseur peut, comme dans *La renarde*, de Mary Webb, souligner le lien au feu et, partant, la fougue indomptable. Ce sont alors des siècles de tradition d'amour courtois qui se trouvent mis en cause, toute une éducation où l'amour devait mûrir au gré des conversations suivant des codes bien précis. Se réactive au passage tout le débat sur l'inné et l'acquis, déjà relancé dans la veine sentimentale de l'époque romantique, avec l'idée que le sentiment n'est peut-être pas qu'une élaboration culturelle brodée par-dessus des pulsions sexuelles. Dès lors, le roman d'amour, en héritier de ce courant de pensée, s'efforce de démontrer que l'amour s'ancre dans des aspirations et des besoins plus profonds et plus essentiels que les jeux de parade que lui a donné la civilisation en ses excès de raffinement. Ce qui ne veut pas dire que tout doit être passion instinctive et inarticulée, car alors il n'y aurait plus de discours : entre la spontanéité du désir et l'élégance des paroles, tout le travail du roman, précisément, est de ne jamais laisser la première entraver la seconde ni la seconde étouffer la première.



OURS. Qui peut aimer un ours? Bien des femmes, sans doute, pourvu qu'elles parviennent à entrer dans sa tanière – ou à l'en faire sortir. Sous les fanfaronnades, tout homme a son ours intérieur, qui grogne en guise de réponse et part se réfugier en lui-même quand la société l'ennuie. Darcy, encore, en offre le modèle, qui se retranche plutôt que de danser. Les malentendus sont vite arrivés, et la bougonnerie prise à tort pour de la morgue. Il faut bien de la patience et des remises en question de ses propres préjugés pour comprendre que cet air hautain n'était au fond qu'une manière de se protéger, que l'indifférence affectée masquait une blessure, et que les manières rugueuses n'étaient que la maladresse des affections naissantes. L'ours, bien souvent, est une âme sensible qui s'ignore, et dont il tiendra à l'héroïne de la révéler...

PIRATES. La figure du pirate a connu sous les traits de Johnny Depp un regain d'intérêt, à une époque où pourtant l'écumeur des mers devrait nous paraître bien désuet. Si l'essor de l'aviation a pu s'accompagner de détournements aériens à l'occasion de la Guerre froide, le phénomène est resté marginal, et l'on voit mal en quoi le pirate trouve encore un écho aujourd'hui. On pourra toujours suggérer que le pirate représente une forme de liberté, d'affranchissement dans un monde où chaque individu semble fiché dès la naissance. Il y aurait alors dans l'attrait pour cette figure la nostalgie d'un temps où le voyage était une aventure qui n'avait rien d'organisé, une promesse d'horizons nouveaux tout autant qu'une menace, d'où son emploi bien particulier dans le roman d'amour. Le pirate est bien plus que le péril improbable qui guette la fille bien née et l'éloigne de son fiancé : ce serait là

le rôle DES pirates plutôt que DU pirate, qui gagne en ambiguïté dès qu'il s'individualise et se détache de la racaille malodorante et gouailleuse qui forme son équipage. D'abord, parce que l'enlèvement par les pirates – et le dialogue avec l'un d'eux – est la quintessence même de ces accidents qui forcent les retrouvailles des amants, souvent en permettant à l'héroïne de se soustraire au mariage d'intérêt imaginé par ses parents. Ensuite, parce que sans être le héros du roman d'amour, le pirate est celui qui offre à l'héroïne la vision d'un monde infiniment plus vaste que celui de son enfance, un aperçu de la diversité qu'offre la vie, et parfois même l'intuition que le monde ne se divise pas entre les bons et les méchants, et que ces deux catégories ne se recoupent pas forcément avec celles du confinement et du danger. C'est ainsi la complexité du monde qui apparaît au détour de l'aventure en mer, mais c'est justement la force du pirate, son inaliénable et farouche liberté, qui le disqualifie pour l'aventure amoureuse. Prendre le large n'est finalement qu'une manière pour les amoureux de goûter au vaste monde avant de s'inventer le leur, moins houleux mais non moins riche.

QUI SE RESSEMBLE... ne s'assemblera pas toujours. Et pour cause : le roman d'amour ne fait-il pas son lit de la différence? C'est du moins le cas des romans modernes, car les classiques, encore imbus de l'idée selon laquelle homme et femme sont les deux moitiés retrouvées d'un même être originel, vont parfois jusqu'à donner aux amoureux le même nom, symptôme d'identité profonde (*Les amours homonymes*). Paul et Virginie, à force d'être élevés comme frère et sœur, semblent parfois ne former qu'une seule volonté contre les assauts du monde, et Catherine Earnshaw s'exclame, dans les *Hauts de Hurlevent*, non pas qu'elle aime Heathcliff, mais qu'elle « est » Heathcliff. Il n'est toutefois pas anodin que ces deux histoires se terminent en tragédie. Qui se ressemble trop finit par se détruire, la nature ayant horreur du même : le roman d'amour en tire les leçons, et finit par dire comment vivre ensemble malgré la différence, et mieux encore, comment la différence enrichit l'expérience de vivre ensemble. D'ici à y entendre une recommandation pour les démocraties actuelles, il n'y a peut-être pas si loin...

RETROUVAILLES. En vertu du paragraphe précédent, la première rencontre n'est pas une scène de retrouvailles avec cette autre moitié qu'on cherchait en secret. C'est même l'un des pièges du premier regard que de laisser croire qu'on y reconnaît l'âme sœur en un clin d'œil. Si c'était le cas, y aurait-il encore une intrigue? Le roman deviendrait alors ce qu'il était dans le monde grec et byzantin, une succession d'épisodes qui voit les amoureux échapper aux dangers toujours plus pressants, toujours plus improbables – non pas une intrigue savamment tissée, plutôt une série d'aventures quelque peu décousue pour le lecteur actuel, jusqu'aux retrouvailles finales qui seraient alors les deuxièmes, après le moment de révélation initial. Si l'on mesure au début l'écart avec l'autre, il y a pourtant bien retrouvailles au moment où s'annonce le sentiment amoureux, celles de la sensibilité avec ses propres aspirations trop longtemps refoulées. C'est donc avec soi-même qu'on renoue, avec ses rêves et ses désirs, avec ce que l'on a de plus intime.

SÉDUCTION/SÉDUCTEUR. Le roman d'amour semble parfois pris entre deux feux, ou sous le feu d'une double critique – d'un côté soupçonné de dévoyer les jeunes filles en stimulant de vaines rêveries, de l'autre accusé au contraire de renforcer un certain ordre établi où la femme occupe une place secondaire –, trop subversif ou trop conservateur : bien que ces deux reproches paraissent correspondre à deux époques différentes, ils furent aussi adressés simultanément au 19^e siècle, lorsque les forces pourtant antithétiques du conservatisme et du féminisme naissant devinrent des alliés objectifs contre la littérature sentimentale. Cette place difficile à tenir s'explique en grande partie par l'ambiguïté dont s'entoure le genre au sujet de la séduction. Étape nécessaire à la révélation du sentiment amoureux, elle ne peut masquer ses origines étymologiques, qui signifient qu'on est détourné de son but, qu'on s'écarte du droit chemin. Et d'ailleurs, le séducteur n'est-il pas celui qui abuse de l'innocence féminine et multiplie les conquêtes pour flatter sa vanité? Bien que les deux termes soient étroitement liés, le roman d'amour les dissocie. La séduction est nécessaire, oui, mais est toujours censée rester une étape, et ne doit pas être menée par un « séducteur », c'est-à-dire par quelqu'un qui en aurait fait profession, mais par quelqu'un d'inexpert – ou s'il manie trop bien le jeu, l'intrigue saura bien le convertir à des modes de rapport à l'autre plus durables en le faisant sortir de son narcissisme. La meilleure réponse qu'ait à offrir le genre amoureux à la double critique d'immoralité et de conformisme, c'est que la séduction n'y est pas menée par un séducteur.

TYRANNIE. L'amour ne s'accommode pas des demi-mesures : c'est tout ou rien. Exclusif, absolu, il n'inspire pas, tel qu'il est décrit dans le genre, de sentiments ou d'attitudes mêlés qui auraient tôt fait de passer pour de l'indécision ou de l'hypocrisie. Sous l'apparence mièvre et rose bonbon qui le caractérise auprès du grand nombre se cachent des exigences presque mystiques. D'où l'idée que l'amour au pouvoir est un tyran qui réclame tout, à l'emprise duquel on est soumis corps et âme, et qui domine

toutes les autres passions. Est-ce à dire que ce despote agit en oppresseur qui ne laisse aucune liberté, souverain absolu que les révolutions auraient oublié de renverser? Pas tout à fait, car sa violence s'adoucit volontiers, et il sait accorder ce qu'évitent généralement les dictateurs : la clémence. Tyran paradoxal, il peut tout pardonner pourvu qu'on soit sincère. Tel que le roman sentimental le représente, l'amour est un curieux animal politique, dont l'autorité s'exprime par oxymore – cruel et doux, il inspire un « furieux tendre » aux précieuses ridicules de Molière, et c'est par la bonté qu'il exerce sa fêrule.

URBAIN. À l'exception de celui qui prend pour cadre les grandes étendues du désert ou des plaines américaines, il est devenu rare que le roman d'amour se déroule en dehors de la ville. C'est là le reflet d'un changement de société intervenu avec le dernier mouvement d'exode rural, étalé sur les trois décennies qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, car auparavant le sentiment amoureux était censé s'épanouir dans une campagne souvent idéalisée, loin des mensonges de la grande ville. Pastorale, robinsonnade, idylle bucolique sont les modalités littéraires d'une défiance à l'égard de la ville, emblème d'une civilisation empreinte de fausseté et toujours susceptible de corrompre la pureté du sentiment. Bernardin de Saint-Pierre, dans *Paul et Virginie*, donne à cette vision son expression ultime, en postulant qu'à force de raffinement, la bonne société s'est égarée. Est dit « urbain » celui qui respecte les convenances et les usages, qui fait preuve de politesse, de civisme, au risque d'y perdre une certaine authenticité qui serait l'apanage des vies simples et retirées du monde. Ce rêve de simplicité est pourtant une impasse, indique la fin tragique de l'histoire. On ne peut souscrire à l'idée d'un amour pur vécu à l'écart du monde : le roman d'amour sera pleinement inséré dans le tissu social au dix-neuvième siècle, et définitivement urbanisé au vingtième.

VIOLETTE. « L'amour est un bouquet de violettes », chantait Luis Mariano, et dans cet air comme dans l'ensemble de la symbolique des fleurs, la violette est emblème de modestie et de fidélité. À mesure que s'est affiné le langage des fleurs dans l'Angleterre victorienne, la violette a vu ses significations se décliner en plusieurs nuances, car si l'on pense d'abord à la violette... violette ou mauve, associée à la rêverie, l'humilité est liée à la violette blanche et la fidélité à sa variété bleue. Il convient donc d'être prudent lorsque l'on compose un bouquet, et connaître ces différences subtiles signalant qu'en amour, tout est affaire de codes. Pourquoi, dans cet abécédaire amoureux, la violette plutôt que les roses de la Saint-Valentin ou le lys de la pureté? Si l'on se penche sur la symbolique, ces deux dernières fleurs expriment avant tout un amour sublimé, transcendant, presque épuré de sa part terrestre pour rejoindre le divin. La violette, plus près du sol, sied à un amour soucieux des petites choses, et lorsque la violette est bien violette, son alliance de rouge et de bleu rend visible cette harmonie que cherche à dire le roman sentimental : la passion unie à la tendresse.

WAGON. Redonner vie au mot « wagon », emprunt désuet à la langue anglaise qui lui préfère depuis longtemps les termes *car* et *carriage*, c'est ressusciter une époque où l'on prenait place dans des compartiments tendus de rideaux sombres, à moins qu'on ne préférât se pencher à la fenêtre au risque de prendre une escarbille. En toute rigueur, le mot « wagon » s'applique au transport des animaux et des marchandises, mais l'usage courant l'a si bien adopté que « voiture », en comparaison, a quelque chose de plus technique et administratif. C'est en wagon que le hasard a pu orchestrer la rencontre de deux inconnus pour un long trajet, celui d'une vie peut-être, c'est dans un wagon-restaurant qu'ils se découvriront mieux en dépit des cahots, et si l'on passe sous silence l'intimité des wagons-lits, c'est que leur potentiel érotique invite assez à la rêverie pour qu'on tire un voile discret. Les trains de jadis, où l'on devait bien prendre son temps et nouer connaissance faute de voyager à grande vitesse, ont offert un cadre propice aux rencontres, à l'entrecroisement des vies (Pierre-Jean Remy dans les deux volumes d'*Orient-Express* en a saisi la force poétique), et de nouvelles métaphores à l'association millénaire du voyage et de la vie – l'attente sur le quai, les erreurs d'aiguillage, ces visages inconnus entraperçus par la fenêtre du train qui part en sens inverse – ont pris place dans un nouveau vocabulaire amoureux dont le cinéma aussi se montra friand. Tandis que la locomotive symbolise la marche inexorable et parfois terrifiante du progrès, le wagon évoque le voyage intérieur, apparemment immobile et pourtant fertile en fluctuations émotives.

XX/XY. Tout est affaire de chromosomes, de compatibilité des ADN, si l'on en croit le discours de la neurobiologie, qui tient aujourd'hui le haut du pavé en matière d'analyse des comportements. De là à en conclure qu'une histoire d'amour doit comprendre un masculin (chromosome XY) et un féminin (chromosome XX), il n'y a qu'un pas que le roman d'amour hésite un peu plus que naguère à franchir. Car ce qui s'énonce à travers la différence entre ces deux pôles n'est peut-être pas tant génétique que culturel, tant la vraie complémentarité que dessine le genre est affaire de rôles. « On ne naît pas femme, on le devient », affirme avec Simone de Beauvoir la deuxième vague féministe, celle des années 1960 qui, une fois l'égalité des droits inscrite dans les lois, rejette l'idée d'une « nature féminine » dont découle la conception de la femme comme « sexe faible ». Le destin n'est pas

inscrit dans la biologie, c'est l'éducation qui nous amène à adopter des rôles préconstruits : à l'homme l'esprit de conquête, à la femme l'intimité du foyer. Si le roman d'amour a longtemps souscrit à ces images d'Épinal, il révèle de plus en plus que force et vulnérabilité sont parfois des qualités alliées en une même personne plutôt que l'apanage de l'homme et de la femme. Ce que l'on souhaite lire, c'est la rencontre de deux visions qui se complètent, deux expériences qui se répondent, deux imaginaires qui s'entraînent. Dès lors, qu'importe si le héros a sa part de faiblesse, ce serait même une marque d'évolution pour le genre. Évoluera-t-il au point de faire fi de la différence biologique pour mettre en scène deux XX ou deux XY? C'est déjà le cas, et des éditeurs comme Bold Strokes Books, Torquere Press ou Damon Suede se sont spécialisés dans cette veine par ailleurs plus présente sur le marché des livres électroniques qu'en librairie généraliste. Ce que l'on appelle en anglais *LGBT Romance* (pour *Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender*) ne semble pas encore en passe de côtoyer la *mainstream romance* en tête de gondole, malgré la hausse sensible des chiffres de vente ces dernières années. Gageons toutefois qu'il suffira d'un élément déclencheur pour faire accéder cette branche à la reconnaissance du grand public, et que cet élément sera tout simplement un livre assez bien composé pour que l'on ne remarque presque plus que les protagonistes sont de même sexe (on pense à des films comme *My Own Private Idaho*, de Gus Van Sant, ou *Happy Together*, de Wong Kar-wai, où la peinture de l'amour passe avant la revendication de la différence).

YEUX. On les dit miroirs de l'âme, alors même que les yeux pris en eux-mêmes n'ont rien d'expressif : tout au plus observera-t-on une pupille plus ou moins dilatée, une cornée plus ou moins intense, mais le microscope ne saurait trouver trace de à l'examen. Prêter aux yeux des sentiments, c'est faire acte de littérature... et aussi d'amour : le premier échange de regards est si important que Jean Rousset lui a consacré la célèbre anthologie *Leurs yeux se rencontrèrent*. Un échange que la littérature maniériste compare avec un bonheur mitigé au frottement de deux silex donnant naissance à l'étincelle, et qui se chargera d'une symbolique des couleurs vite assimilable – à la fourbe les yeux verts, au sensuel les yeux noirs. Les lunettes teintées auront sans doute été le grand apport du vingtième siècle, qui permet de reprendre le jeu de la séduction (me regarde-t-il, sait-il que je le vois) au point où l'avaient laissé les éventails de jadis... à l'envers! Il ne s'agit plus de jouer de l'œillade en masquant des rougeurs, mais de laisser planer le doute quant à l'intérêt qu'on porte à l'autre. Ainsi, la mystérieuse Alathéa, créée par Elinor Glyn, se dévoile-t-elle au regard d'autrui, retranchée derrière ses verres fumés, avant de révéler son vrai regard, intense et bleu. Quand on regarde par-dessus, c'est l'humanité qui affleure sous le masque – alors, vraiment, on peut croire un instant que les yeux sont expressifs.

ZOMBIE (OU ZOMBI). Nous avons pris un malin plaisir à ouvrir cet abécédaire avec l'argent, censé former une antithèse avec le thème amoureux : poussons l'esprit de paradoxe jusqu'à inclure les zombies, si éloignés de notre sujet que le contraste a inspiré à Seth Grahame-Smith le fameux *Orgueil et préjugés et zombies*, composé en greffant une histoire de morts-vivants sur le texte de Jane Austen. Si l'exercice se veut avant tout satirique, le film *Warm Bodies* (au Québec *Zombie malgré lui*), sorti en 2013, a osé l'impensable : une histoire d'amour avec un zombie. Il y a plus qu'une blague de potache, car à la manière des histoires de vampires où le baiser devient affaire de vie ou de mort et l'amour possession, cette figure terrifiante pour les uns, comique pour d'autres, ce pantin dont l'après-mort est une avant-vie en vient à dire sous une forme nouvelle ce que le roman sentimental n'avait cessé de rappeler – que l'amour est ce qui réveille l'homme de sa léthargie...



CHAPITRE 3

12^e-17^e siècles : les grands idéaux

Tout en restant arrimée à l'époque médiévale, l'histoire du roman d'amour change d'aire de jeu pour trouver une nouvelle diction. Celle-ci, indissociable du passage du latin à la langue romane, témoigne d'un idéal autre que celui du roman grec et de la civilisation alexandrine. Tandis que les Byzantins peaufinent tranquillement la peinture d'amour de leur côté, à grands coups d'*ekphrasis* et avec en ligne d'horizon une Grèce rêvée, cet idéal ébranle l'Occident dans ses fondements. Au point que certains historiens et médiévistes, comme Gustave Cohen, disent que l'amour « est la grande découverte du Moyen Âge et en particulier du 12^e siècle français¹ ». Hégémonique, cet Amour s'adjectivise. C'est l'amour courtois et l'idéal qu'il véhicule, la courtoisie.

Sur la scène médiévale arrive en grande pompe un couple de héros qui marque à jamais les cœurs et les esprits : Tristan et Yseut. Réussite littéraire, construction d'un mythe puissant, et pourtant, avec eux, c'est l'écroulement d'une tradition construite avec patience, à mille lieux des ramifications byzantines, une tradition qui a voulu hisser la courtoisie au rang de code moral, et qui a échoué. Trop d'idéalisme a-t-il tué l'idéalisme ? Il faut chercher ailleurs, regarder autre part. Et pourquoi derrière soi ? À la sortie de l'époque médiévale, les romans grecs sont de retour, et la nouvelle diction amoureuse (la troisième, donc) fait se rencontrer récit de chevalerie et roman hellénistique pour construire de toutes pièces une sorte d'« idéalisme idéalisé du monde grec », une recreation incroyable qui marquera durablement la culture européenne : on lui accole de nouveaux adjectifs, « maniéré » puis « baroque ». Bien que cette diction s'inscrive encore dans la veine idéaliste, elle prépare aussi l'avènement du roman d'amour moderne, avec l'inclusion de la faillite, de l'imperfection, de l'échec. Elle ne s'arrête pas là : de la courtoisie au baroque, le grand gagnant, c'est la femme. Pour elle et par elle, s'ouvre la voie de l'émancipation.

La courtoisie médiévale

Ce qui se passe d'important a lieu en France. Loin des croisades (de 1096 à 1292) qui agitent l'Empire byzantin, c'est sous la royauté capétienne de Philippe I^{er} à Philippe IV que la noblesse assiste à une transition fondamentale, le passage de la mise en roman à l'éclosion de la langue romane. Dès le 11^e siècle, le terme « roman » qualifie un texte qui adapte des œuvres du latin en langue romane, tandis que le processus lui-même est appelé « mise en roman ». La ligne de démarcation ne saurait nous échapper : le « roman » est d'abord une forme littéraire écrite en langue vernaculaire. Comme les langues classiques ne sont lues et comprises que par une élite cultivée – constituée de rois, de membres du clergé et de quelques seigneurs –, cette forme s'impose sans difficulté. Encore faut-il passer par les mises en roman pour pouvoir ensuite s'en affranchir. Les représentants de l'Église, gardiens de la morale et juges de ce qui doit être diffusé ou non, sélectionnent avec rigueur les textes traduits, adaptés et recopiés à la main par les clercs. Mais le public lettré, comme certains clercs, n'entend pas si facilement se faire interdire l'accès au genre sentimental.

Première difficulté, donc, l'interdit qui frappe le genre sentimental. Seconde difficulté, la compétition : le genre romanesque voit éclore à ses côtés de nombreuses formes littéraires, comme autant de rivaux potentiels. Parfois multiformes, en vers ou en prose, courtes ou longues, accompagnées ou non de musique, ce qui ne les empêche pas de répondre à des codifications précises, elles ont pour nom : chansons, lais, pastourelles, nouvelles, fabliaux, fables, isopets ou chantefables. Le si jeune roman se voit malmené, soumis à des cousinages déroutants, obligé à des mariages consanguins. À la fois roman par la narration et théâtre par le mime, la chantefable n'y survit pas. La lecture du seul exemple anonyme que nous ayons conservé, *Aucassin et Nicolette*, daté du 13^e siècle, suffit à comprendre pourquoi. L'histoire suit la trame antique (une jeune esclave qui se révèle de sang noble, des aventures qui s'accumulent, une fin heureuse) avec quelques adaptations (les pirates sont des Sarrasins, en référence aux croisades). Le ton parodique l'en éloigne franchement, sans comparaison avec l'humour d'un Tatiüs, ajoutant à la brutalité de l'alternance entre les passages de poésie lyrique et les scènes burlesques, les épisodes chantés et ceux qui sont racontés.

Parce que les hybridations sont courantes, le terme « roman » désigne, de manière commune, tout récit qui relate une histoire cohérente et complète. Dire cela ne suffit sans doute pas, le système littéraire clôt un univers à la fois typifié et ouvert aux coha-

1. Gustave Cohen, *La grande clarté du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1950, p. 85. Quant à l'expression « amour courtois », on la doit à Gaston Paris, en 1883.

bitations surprenantes, voire aux fusions. Ce qu'on peut affirmer, en revanche, c'est que les auteurs médiévaux qui retissent la « matière de Rome » (dite aussi matière antique) ne s'intéressent pas, comme les Byzantins, aux romans d'amour. En ce temps de chevalerie, leur choix se porte sur les épopées. C'est pareil pour la « matière de France » : le nouveau genre qu'est la chanson de geste se consacre aux exploits militaires – qu'on songe à *La chanson de Roland*. Influencé par ces deux matières, le roman d'amour est souvent relégué à la troisième catégorie, la « matière de Bretagne », dont il s'imprègne des contes et légendes. Mais, même spécifié comme « courtois », il est roman de son époque, et par conséquent, redevable des codes de la chevalerie.

Le chevalier amoureux

On quitte le VOIR des *ekphraseis* pour le DIT d'amour. La peinture d'amour telle que les Grecs en ont jeté les bases ne permet pas de pénétrer l'univers littéraire médiéval, replié sur une série de codifications spécifiques à ce jeune Occident chrétien. Les romans de chevalerie oui, avec sa justice permanente à rendre dans le monde, la lyrique courtoise aussi, avec son processus d'intériorisation particulier.

Chevalerie et honneur, Dieu et Dame sont les mots-clefs d'une société qui évolue à partir du 11^e siècle vers ce que sera la grande affaire idéologique et esthétique du Moyen Âge : l'amour courtois, né à la cour de Guillaume IX de Poitiers, le premier troubadour, et d'abord diffusé par la lyrique occitane.

La lyrique occitane gagne rapidement le Nord par le biais des trouvères et, avec l'aide de Chrétien de Troyes, se mêle à la matière de Bretagne en langue d'oïl, pour faire rayonner l'amour courtois à la fin du 12^e siècle.

La courtoisie affine les mœurs de l'époque, en codifiant l'idéal d'amour que les cours de l'Occitanie médiévale se sont forgé à partir des valeurs chevaleresques comme la loyauté et l'obéissance du chevalier envers son suzerain, la maîtrise et la discipline de son art, l'élégance des propos et de la tenue qui le distingue en société. Comprendons alors que l'idéal individuel (le chevalier courtois) reflète un idéal communautaire (la courtoisie) composé de vertus exemplaires – courage, humilité, fidélité – et de règles de savoir-vivre, la discrétion s'alliant à la politesse, la générosité au contrôle de soi, le tout animé par la puissance de l'Amour. C'est une alliance inédite entre raison et sentiment.

Par le raffinement d'un jeu érotico-poético-sentimental que célèbrent des poètes tels que Bernard de Ventadour et Bertrand de Born, la lyrique courtoise se place en contrepoids de la chanson de geste, c'est-à-dire d'un support littéraire de propagande religieuse et politique, qui insiste sur la féodalité triomphante. Dorénavant, le chevalier s'arme non pour le Christ mais pour sa dame (du latin *domina*, « celle qui domine »), à qui il offre son « service d'amour ». Celle-ci n'est jamais libre. Promise ou mariée, qu'importe, en ce temps où le mariage est arrangement, l'amour vrai est ailleurs. C'est lui qu'on chante et qu'on récite. Dans la lyrique courtoise, la Dame, qui revêt le rôle de sujet et de destinatrice, est une source perpétuelle d'émerveillement : sa beauté (un visage clair et coloré, au teint frais, une gorge polie, des mains tendres), sa posture élégante et son maintien noble qui extériorisent ses vertus (sagesse, douceur, bonté). Lorsque, à la première moitié du 13^e siècle, le roman en prose réécrit le vieux fond mythique des amours de Lancelot et Guenièvre et celles de Tristan et Yseult, il en revient aux hyperboles laudatives, au panégyrique qu'un Chrétien de Troyes avait refusé à la reine Guenièvre dans son *Lancelot ou Le chevalier de la charrette* à la fin du siècle précédent. Mais au-delà de ces stratégies formelles, demeure l'essentiel du dire courtois face à l'élue, cette divinité source de tous les maux : comment ne pas l'aimer à la folie ? Ne pas vouloir mourir pour elle ? Son indifférence, voire son attitude méprisante sont autant de tisons brûlant le cœur de l'amoureux transi qui s'est *énamouré*.

Néanmoins, cet amour démesuré, exclusif, total, s'ordonne, pour rejoindre les rêves de stoïciens. C'est sur ce paradoxe que la courtoisie repose, elle dont l'enjeu consiste, pour l'homme, à juguler ses pulsions, à mettre un frein à un éros dévastateur. La courtoisie en appelle donc à la modération et à la domination de soi, alors qu'elle exacerbe le sentiment amoureux et le désir. Car l'amour n'est pas désincarné, il apprécie l'amour charnel, ce « reste » ou « surplus », comme on dit dans le langage courtois, devenu LA récompense ultime, en preuve d'une union des cœurs et des âmes. C'est peut-être pourquoi Lancelot est si exemplaire dans son trajet de chevalier amoureux : pour celle qu'il aime, il est prêt à la pire des humiliations (monter dans une charrette de

fumier) ou, galvanisé, se voit pousser les ailes de la bravoure dans le dos et multiplie les exploits héroïques; il se perd dans des songes d'amour au point de paraître ridicule et, en martyr d'amour, ne ressent plus la douleur; enfin, il se satisfait d'une nuit d'amour unique. Le vrai amour échappe alors à toute temporalisation et spatialisation. À partir de cet instant, il n'est plus ce chevalier dans le tumulte du monde, comme dirait Thomas Pavel, mais bien cet homme hors du monde, parce qu'il ne peut aller plus loin, dirions-nous avec Thierry Hentsch à propos de l'héroïsme transféré².

Lectures complémentaires : Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*; Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval : esquisse et perspectives*; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*.

La noblesse du chevalier de papier le prédestine à ce jeu compliqué, comme dans le cas des héros antiques. C'est donc une constante qui nous indique en quoi l'excellence de la lignée s'inscrit comme topoï. Ce « bien-aimé bien né » se distingue en tous points du « vilain », mot qui rime avec désordre et méconnaissance des règles de bienséance et qualifie celui qui, de basse extraction, n'est ni chevalier ni membre du clergé. Le chevalier des cours médiévales réservera à sa Dame ses mille et une tendres attentions, et se parera de douceur pour toutes, en accord avec l'idéal de cour. Le registre de l'individuel ne doit pas faire oublier le collectif. D'ailleurs, la Dame en question, objet de toutes ses attentions, est la femme de son suzerain, manière de compliquer encore le jeu aristocratique, avec une tension soutenue entre honneur et amour, loyauté et infidélité. Guenièvre et Yseut, l'une mariée au roi Arthur, l'autre au roi Marc, en sont les figures mythifiées.

Dans les faits, il s'agit d'un jeu d'échecs particulier, avec son Chevalier, sa Dame et son Roi, un jeu essentiellement esthétique et politique. Pour bien comprendre ces nouveaux rapports entre l'homme et la femme, les manuels sont nécessaires. Prolifèrent en conséquence les *Ars amandi* (« art d'aimer »), qui nous font quitter l'influence des romans grecs pour celle de Rome, avec Ovide. Des siècles avant les recommandations de John Gray aux Martiens³, Ovide sert de conseiller pour jeunes hommes désœuvrés, livrant moult moyens pour séduire l'objet de son amour – de comment se montrer sous son meilleur jour (hygiène corporelle et tenue) aux attentions nécessaires à octroyer à sa belle. Défaite de son contexte, la parole ovidienne a valeur générale, elle qui prône l'amabilité en toutes circonstances et hisse la persévérance en vertu essentielle. La courtoisie médiévale adapte cet art d'aimer d'autant plus volontiers que le jeune homme est invité à se faire soldat d'amour : « Avant tout, préoccupe-toi de trouver l'objet de ton amour, soldat qui, pour la première fois, affrontes des combats où tu es neuf. Consacre tes efforts ensuite à toucher la fille qui t'a plu, et, en troisième lieu, à faire durer ton amour. Voilà nos limites; voilà la carrière où notre char laissera sa place; voilà la borne que devra serrer la roue lancée à toute vitesse⁴. »

En vertu de quoi les modes d'emploi se succèdent, rivalisant d'inspiration, que ce soit dans une veine audacieuse qui vaut à *De amor*, d'André Champlain⁵, d'être frappé par la censure ecclésiastique, sur le modèle du bestiaire moralisé adapté en *Bestiaire d'amour* à l'instar de Richard de Fournival⁶ ou dans une vision allégorique rejetant tout réalisme, comme le singulier *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris, qui affirme son inspiration courtoise dès son ouverture :

« À la vingtième année de mon âge, à cette époque où l'amour réclame son tribut des jeunes gens, je m'étais couché une nuit comme à l'accoutumée, et je dormais profondément, lorsque je fis un songe très beau et qui me plut fort, mais dans ce songe, il n'y eut rien que les faits n'aient confirmé point par point. Je veux vous le raconter pour vous réjouir le cœur : c'est Amour qui m'en prie et me l'ordonne. Et si quelqu'un me demande

-
2. Thierry Hentsch, *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 293.
 3. John Gray a publié *Les hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus : connaître nos différences pour mieux nous comprendre*.
 4. Ovide, *L'art d'aimer suivi des Remèdes à l'amour et des Produits de beauté pour le visage de la femme*, trad. de Henri Bornecque et préface d'Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1974, p. 21.
 5. Le traité *De amor*, d'André Champlain, est censuré le 7 mars 1277, au même titre que les averroïstes et certaines thèses de Thomas d'Aquin, par Étienne Tempier, évêque de Paris (voir *La condamnation parisienne de 1277*).
 6. En ce qui concerne le *Bestiaire d'amour*, Richard de Fournival adapte les bestiaires classiques en manuel du bien-faire pour l'amant courtois dont l'amour n'est pas payé en retour. Il s'agit en somme d'une casuistique qui s'appuie sur l'étude d'une soixantaine d'animaux. Le succès du livre est immédiat en Europe.

comment je veux que ce récit soit intitulé, je répondrai que c'est le Roman de la Rose qui renferme tout l'Art d'amour⁷. »

De tels traités cherchent à circonscrire la « fin'amor », point ultime de cet idéal, à saisir comme « une religion d'amour » charnel, un idéal impossible à atteindre, profondément sensuel. Un fantasme. Apprentissage n'a jamais si bien accompagné Amour que durant cette période.



La lyrique courtoise et ses codes de chevalerie adaptés à l'Amour idéalisé imprègnent la société, forment la jeune noblesse en quête d'émancipation. D'un point de vue artistique, elle s'insère au cœur du genre littéraire qu'on appelle « roman courtois » et qui est au croisement d'influences aussi diverses que la mythologie antique, les romans grecs et leurs ramifications byzantines, les contes et légendes celtes.

De Blanche fleur à la Rose

L'amour revu et corrigé par la lyrique courtoise sert le genre romanesque. Elle tient lieu d'analyse psychologique, du moment que les insertions lyriques permettent d'établir le degré d'initiation du jeune homme à la *fin'amor*. D'un point de vue formel, le roman n'en a que plus de facilité à se démarquer de la chanson de geste et des récits épiques. Pour parler d'amour (et non plus le chanter), il s'hybride souvent avec le conte, manière de libérer l'imagination tout en narrativisant l'apprentissage. Le conte lui ouvre les portes du monde, quand la chanson des troubadours les fermait. L'Aventure s'ajoute à l'Apprentissage. Il suffit de se reporter au premier texte d'amour en langue romane écrit par un clerc vers 1150 : *Le conte de Floire et Blanche fleur*. Comme pour le Byzantin *Hysminé et Hysminias*, l'histoire de Floire et Blanche fleur est à la croisée du roman et du conte, selon nos critères actuels. Ce croisement se fait naturellement, et il connaîtra, à l'époque médiévale, un succès retentissant.

Le conte de Floire et Blanche fleur est généralement classé dans la sous-catégorie des « récits idylliques », rattachée au roman courtois. Ce court roman respecte à première vue l'exotisme et l'invraisemblable de la matière antique revisitée par les Byzantins : le thème de la prédestination (Floire et Blanche fleur sont nés le même jour), le voyage en Orient (égyptien), le jaloux

7. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, trad. d'André Mary, Paris, Gallimard, 1949, p. 20. On pourra comparer le style de ce passage au début du poème de Richard Desjardins pour la chanson Lomer.

qui détient le pouvoir (l'émir à qui Blanchefleur a été vendue pour devenir sa femme). Mais du moment que le jeune Espagnol Floire, l'héritier d'un roi païen, se convertit pour épouser Blanchefleur, fille d'une captive chrétienne, la coloration religieuse ne saurait nous échapper. C'est une évolution importante qui en dit aussi long que l'obligation du mariage endogamique chez Chariton (reflet d'une époque classique) ou que la possibilité du mariage mixte chez Tatiüs et Héliodore (chose admise sous l'Empire). Là, on parle de conversion, la grande entreprise du Moyen Âge chrétien. Elle ne sert pas ici la défense des valeurs viriles et guerrières, puisqu'elle est le résultat de l'Amour, celui qui peut tout, qui illumine, qui met sur la voie de Dieu. L'histoire de Floire et Blanchefleur est à ce propos exemplaire : l'adjectivation « précourtois » des connaisseurs de l'œuvre (qu'on pense à Jean-Luc Leclanche) insiste sur l'analyse des sentiments à laquelle elle procède; sa préfixation « pré- » met en valeur ce qui sera, à l'opposé des valeurs viriles et guerrières des croisades et contre l'Antiquité, au profit de la Bretagne.

Quelques soixante-dix ans plus tard, les portes du conte se sont refermées sur une aventure hermétique à l'opposé du roman de chevalerie et d'amour à la Chrétien de Troyes, l'action s'est muée en observation et la jeune fille Blanchefleur est remplacée par une Dame-Rose. Avions-nous dit « singulier » pour présenter *Le roman de la Rose*? Avez-vous pensé qu'il s'agissait d'un énième manuel de tactique amoureuse? *Le roman de la Rose*, c'est en fait le chef-d'œuvre du roman allégorique, l'œuvre phare du 13^e siècle, qui marque l'Europe entière trois siècles durant.

Guillaume de Lorris a influencé le roman byzantin *Belthandros et Chrysantza*. Ce dernier est traduit en français dans *Romans de chevalerie du Moyen Âge grec* (Belles Lettres, 2007), qui contient trois autres textes, dont *Florios et Plaziaflore*, imitation de *Floire et Blanchefleur*.

La quête n'a qu'un but : la possession de la Dame allégorisée en Rose. Ce pourquoi nous suivons le long et patient parcours de l'amant-pèlerin aux Doux Penser, Doux Parler et Doux Regard. L'homme se soumet à l'Amour, et la femme-fleur s'identifie aussi à l'*hortus conclusus* (« verger clos ») et au *locus amoenus* (« lieu paradisiaque »), en écho au Cantique des cantiques : « Ma bien-aimée est un jardin clos⁸ ». *Le roman de la Rose* marque, à sa façon, le point de rupture de l'idéal courtois, par sa désincarnation, du moment que la Dame compte moins que l'Amour et que le texte cherche à faire la somme des idéaux de son époque. La jeune Blanchefleur portait toute la pureté, l'innocence dans son nom, la Rose y ajoute beauté et amour. Elle devient l'allégorie de l'Amour.

Mais les temps changent vite et *Le roman de la Rose*, laissé incomplet avec la mort de son poète, est repris quarante ans plus tard dans une veine différente, puis mis en circulation aux alentours de 1265. Jean de Meun ajoute plus de 17 000 vers aux 4 028 de Lorris et il nomme sa partie « Le miroir aux amoureux ». Quand paraît cette seconde partie, la lyrique courtoise s'est essouffée. L'usage pédagogique de l'amour courtois est-il à ce point subversif? Il faut aller dans le détail avec Paul Verhuyck, pour qui, « dans le contexte médiéval de l'antiféminisme patristique et de la morale chrétienne antisexuelle, l'idéologie de l'amour courtois apparaît comme un contre-courant, une subculture⁹ ». Les raisons de cette désaffection? Le schéma canonique de l'amour courtois s'appuie sur le différé contre l'immédiateté de l'action dans la chanson de geste, et ce différé a pour but un adultère, ce qui va à l'encontre des usages de l'époque et des romans de chevalerie comme ceux de Chrétien de Troyes qui, hormis pour Lancelot (mais celui-ci n'a qu'une nuit à son actif), vantent les mérites des amours conventionnelles. Dans « Le miroir aux amoureux », il n'est même plus question de mariage du tout, le sujet étant simplement évacué. Le jardin est démythifié, la Rose est une jeune fille commune. Elle sera déflorée.

Le *locus amoenus* (« lieu délectable » ou « lieu plaisant » en ancien français) et ses deux motifs (l'arbre et la fontaine) sont empruntés à la littérature orale, tant en Occident qu'en Orient. Ils deviennent des *topoi* de la littérature courtoise, fournissant le cadre parfait d'où peut se déployer la rêverie amoureuse.

8. Le Cantique des cantiques, IV, 12, cité par René Louis, *Le roman de la Rose : essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Honoré Champion, 1974, p. 34.

9. Paul Verhuyck, *Cours d'université : Littérature française du Moyen Âge : première année : textes narratifs (édition longue 1993-1998)*, p. 16, [En ligne], [<http://www.kisling.nl/paulverhuyck/syllabus1.pdf>] (Consulté le 29 avril 2014). Voir aussi gallica.bnf.fr/themes/LitMA.html.

Ces changements sont symptomatiques de la palinodie qui s'est opérée, puisque de Meun se sert du canevas narratif de son modèle courtois comme prétexte à des digressions philosophiques, scientifiques ou morales¹⁰. L'érudition remplace le poétique. La Raison l'emporte sur l'Amour, et l'auteur se libère de « l'illusion courtoise » en jouant de la farce et de la sexualisation outrancière. Celles-ci n'existaient jusqu'à présent que dans les marges de la littérature courtoise (chez Guillaume IX ou Marcabru). De Meun les recentre :

Moi qui le rendis [à Bel Accueil] mille grâces de sa générosité, je me dirigeai aussitôt, comme un bon pèlerin fervent et fin amoureux, vers la meurtrière, but de son pieux voyage; je portais avec moi péniblement mon écharpe et mon bourdon raidement et si fort qu'il n'avait besoin de fer pour aller sa journée. L'écharpe était du bon faiseur; d'une peau souple sans couture, mais sachez qu'elle n'était pas vide. Nature qui forge mieux que Dédale me l'avait baillée, y avait mise deux martelets façonnés par grande étude¹¹.

Se servir du champ lexical religieux pour une série de métaphores grivoises reliées à l'imaginaire antique indique une double transgression, celle du modèle antique et de l'idéal courtois. Se télescopent l'*ornatus difficilis* de la lyrique courtoise et un autre type de métaphore, trivial, pour un résultat satyrique évident, un *ornatus* audacieux qui s'appuie sur l'allégorie de la sexualisation.

Par le biais de la chanson, l'idéologie fondée sur ce bien-aimer qui sied aux personnes de valeur trouve une codification littéraire d'où la grandiloquence et le style trop compliqué doivent être bannis selon Geoffroy de Vinsauf dans *Poetria nova* (environ 1210). On privilégie le style tragique contre la comédie et il faut choisir entre, d'un côté, la figure de répétition, la diction sentencieuse, l'antithèse de l'ornement facile (*ornatus facilis*) et, de l'autre, le langage métaphorique féodal ou religieux de l'ornement difficile (*ornatus difficilis*).

Toute la littérature courtoise finit par disparaître aussi vite qu'elle s'était propagée dans les cours européennes et avait été imitée en Allemagne, en Galicie, en Catalogne et dans le sud de l'Italie. L'univers romanesque se contente de « sujets » et d'une « imagerie » d'origine courtoise, manière de noter la distanciation opérée. Sur ce point, lire *Le roman de la Rose*, c'est traverser une époque. La crudité du VOIR, cachée sous le DIT, sape la lyrique courtoise, qui n'a de cesse de modeler le désir en fonction d'une érotique fondée sur la sensualité, non sur la sexualité. Le chevalier amoureux prête alors à rire. Quant à la Rose, une fois déflorée, elle s'est fanée.

Tristan ou le désir sans fin

Qu'on se le dise, pourtant : l'amour courtois est désir déguisé. Celui qui ose jeter le masque s'appelle Tristan. Dans le registre de la courtoisie des troubadours, Tristan aurait conservé sa position de soumission et de service. Mais la matière de Bretagne fait d'Iseut et de lui des égaux, marquant à jamais une frontière entre deux visions du couple, l'une décidément du côté du jeu (donc de l'artifice), l'autre du côté de la passion (qui passe outre les contraintes esthétiques ou sociales).

La matière de Bretagne colore les fragments du *Tristan* de Thomas d'Angleterre et les lais de Marie de France, avant d'être dramatisée jusqu'à son paroxysme dans les anonymes *Folie Tristan* de Berne et d'Oxford, à la fin du 12^e et au début du 13^e siècle, et *Tristan en prose* (13^e-14^e siècles). Dans son *Roman de Tristan* (entre 1150 et 1190), Bérout ancre son histoire dans le réalisme au détriment du merveilleux et du féérique : encore doit-on signaler que seuls des fragments nous sont parvenus.

10. René Louis, *Le roman de la Rose : essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, p. 94-95.

11. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, trad. d'André Mary, Paris, Gallimard, 1949.

Certes, le mythe tristanien se construit sur la double règle courtoise de la liaison adultère et des rapports de féodalité métaphorisés. Car, en vertu de la dichotomie entre amour et mariage, c'est hors du carcan de celui-ci que se trouve l'amour véritable. Mais que l'époux soit le roi Marc et l'oncle de Tristan, quand on connaît le devoir de secret de la *fin'amor*, voilà qui complique l'affaire. Dans le *Roman de Tristan*, Béroutl narrativise cette tension pour provoquer l'émotion des lectrices et de son auditoire. Il élargit la liste des protagonistes à des barons hostiles aux amants, ces *losengiers* (« félons », « fourbes ») dont le rôle fictif permet de réfléchir sur les rapports réels entre les représentants de la féodalité et le pouvoir royal de l'époque, tout en augmentant la tension narrative par l'obligation, pour les amants, de se défier de tout et de tous. « Toi et moi contre le monde entier » vaut pour Tristan et Iseut aussi sûrement que pour les couples grecs. Ils ne vivent que pour leur passion, et s'ils sont pour cela hors du monde, ce n'est pas à l'instant de l'accomplissement comme pour Lancelot, mais dès que l'amour a coulé dans leurs veines, les tuant à petit feu.

Compte tenu de la violence de leur passion, les ruses des amants contre les rusés *losengiers* sont obligées, les cachotteries au roi, un mince prix à payer. C'est sur ce point qu'une démarcation du modèle courtois entraîne une mythification du texte; et cette démarcation est redevable à la matière de Bretagne, qui ajoute toujours une dose de merveilleux aux aventures de chevaliers servants et de dames servies. Ici, la passion se matérialise à cause d'un philtre magique, thème déjà connu des Grecs (chez Tatiüs, entre autres) qui, placé au cœur de l'intrigue, revêt à présent un rôle narratif déterminant. Sur le bateau qui mène la jeune promise au roi Marc, la chaleur accable Tristan et Iseut, qui doivent impérativement se désaltérer, une servante se trompe de fiole... Il n'en faut pas davantage pour que l'irréparable soit commis : le philtre d'amour concocté par la reine d'Irlande ne resserrera pas les liens entre sa fille et Marc, il l'enchaînera à Tristan. Instant tragique et magique que celui où l'amour consume deux êtres, puis les fait mentir et trahir, louvoyer et tricher, afin de continuer à assouvir leur désir sexuel. C'est ici le point de rupture avec le roman courtois, tendu vers un désir sans cesse différé, le frein *éternisant* l'amour, avec un idéal pétri d'effroi – et si la réalisation du désir tuait le désir lui-même? Chair, érotisme, jouissance répétée, cœurs qui se consomment et corps qui consomment à en devenir fous : Béroutl et les auteurs anonymes qui ont écrit sur les amours de Tristan et d'Iseut ont tous exprimé la faillite de la courtoisie.

Dès que le philtre a été bu, la patience cède à l'impatience, en porte-à-faux du roman de geste, du roman courtois, de la première partie du *Roman de la Rose*, à contre-courant des amours de Lancelot et de Guenièvre. L'épisode célèbre de la fleur de farine l'illustre, quand le roi Marc cherche à faire la preuve de son cocuage et que le nain Frocin répand de la farine sur le sol, entre le lit de Tristan et celui des époux royaux. Tristan le voit faire, en comprend la manigance : s'il a le malheur de rejoindre la reine en l'absence du roi, ses pas s'imprimeront sur la farine. Pourtant, en dépit de ce secret éventé, l'impatience d'amour est plus forte : « Tristan se dresse sur son lit. Mon Dieu! pourquoi le fit-il? Écoutez-bien! Il joint les pieds, évalue la distance, saute et tombe dans le lit du roi¹². » Il en a oublié sa blessure à la jambe qui, elle, se rappelle à lui : « Sa plaie se rouvre et saigne en abondance. Le sang qui en coule rougit les draps. Sa plaie saigne, mais il ne s'en rend pas compte, car il est tout à son plaisir¹³ ».

Chez Béroutl, la représentation de la parole est capitale. Dans l'épisode de la fleur de farine, le commentaire du narrateur omniscient dramatise la scène, tandis que, plus loin, le peuple de Cornouailles se lamente du sort des amants. Cette technique narrative donne l'impression d'une écriture presque improvisée, en accentue la vivacité et la rapproche du conte.

Avec l'épisode de la fleur de farine, la nuit de la jubilation érotique se charge d'angoisse pour le lecteur qui sait, par la vision maléfique du blanc (pur) souillé de rouge (sang impur), que le sort des amants est scellé. « Pourquoi le fit-il? » est la seule question à se poser, et il n'y a qu'une réponse à apporter, la passion des corps qui tue Raison et mesure d'Amour d'un même trait, qui condamne les amants à ce point tournés vers leur propre désir que le différer est inconcevable. À tout prix, le corps doit exulter.

12. Béroutl, *Le roman de Tristan*, trad. de Pierre Jonin, Paris, Éditions Honoré Champion, 1982, p. 55.

13. *Ibidem*, p. 55.

Leur trahison exposée, s'ensuivent le procès d'Iseut, le (faux) exil de Tristan, le sauvetage de l'amante-reine, la vie clandestine dans la forêt, le serment de tromperie d'Iseut devant les rois Marc et Arthur... Toutefois, pour comprendre en quoi l'univers romanesque issu de la matière de Bretagne immortalise le premier couple d'élus qui (se) meurent d'amour quelques siècles avant les Roméo et Juliette de Shakespeare, il nous faut quitter le récit paratactique de Béroul pour la seule version complète du 12^e siècle qu'Eilhart d'Oberg a écrite en moyen haut-allemand. D'après Oberg, Tristan, marié sans conviction à Iseut aux blanches mains, se languit de sa reine et, lorsqu'il est blessé mortellement, c'est vers elle que sa pensée se tourne. Il lui envoie donc un émissaire pour qu'elle vienne le voir. De nouveau, le destin joue un mauvais tour, et Iseut arrive au moment de ses funérailles. Elle tombe, morte, sur le corps de son amant. Le mythe s'alimente de cette fin tragique où l'amour interdit est aussi maudit puisque les amants meurent sous son joug. Cela explique en partie que le texte de Béroul s'efface progressivement au profit du *Tristan en prose*.

Niveau débutant : Michel Cazenave et Marie-Noëlle Toury, *Le mythe de Tristan et Iseut*. Introduction claire, contenant un dossier utile, à compléter avec les annexes et la mise en contexte du *Mythe de Tristan et Iseut*, d'Émile Lavielle.

Niveau intermédiaire : Valérie Lackovic, *Étude sur le roman de Tristan et Iseut*. Étude scolaire à compléter avec l'ouvrage de Claude Sahel, *Esthétique de l'amour : Tristan et Iseut*, bien informé et facile à lire.

Niveau avancé : Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut : de la légende aux récits en vers*. Référence majeure d'une grande médiéviste, à qui l'on doit aussi *Tristan et Iseut*.

Comme les amours sulfureuses doivent être tenues secrètes sous peine de faire éclater un monde social déjà branlant sous le roi Marc, doit-on, avec Denis de Rougemont, considérer l'histoire de Tristan et Iseut comme le « grand mythe européen de l'adultère¹⁴ » et s'en offusquer? Doit-on s'en démarquer pour suivre le point de vue d'Ellen Constans et dire que ce « premier roman d'amour de la littérature française (européenne) » est « un récit mythique de l'amour-passion¹⁵ »? Constans reproche à Rougemont son ton moralisateur et polémique quand il signale l'effet d'un tel mythe sur la structure de la société (éclatement par valorisation de l'adultère) et la dégénérescence romanesque qui peut advenir avec la fin des tabous (selon *Les mythes de l'amour*¹⁶). En réalité, les deux positions sont plus révélatrices des orientations idéologiques de leurs auteurs, l'un Suisse fédéraliste centré sur la notion de personne, l'autre Française dont l'idéologie est fondée sur la notion de collectivité, l'un chrétien, l'autre athée. Une telle confrontation critique révèle la force vivifiante du mythe, toujours lisible au fil des époques et au gré des courants esthétiques et politiques. Quant à la question du roman d'amour, si prompt à se délecter des restes mythiques, ce n'est pas là qu'on le trouvera. La douleur tristanienne ne lui appartient pas.

Avec Tristan et Iseut, le Moyen Âge gagne sa première véritable histoire d'amour transhistorique. Elle incarne l'envers d'une codification rigide, d'idéaux puissants qui mobilisèrent les plumes des clercs, des troubadours, des trouvères d'une époque qui nous est lointaine. Sa diction romanesque tardive, d'abord en vers puis en prose, n'en fait pas un « roman d'amour », lequel, lui, est redevable de l'idéal ambiant. Ainsi, des frontières délimitent le genre au bout d'une dizaine de siècles, des Grecs aux auteurs médiévaux. Aux premiers, le mérite d'avoir formalisé en littérature la peinture d'amour, aux seconds celui d'en avoir réussi la codification, dans le sillage de l'hégémonique « amour courtois », qui fait se rejoindre des héros et des Dames divinisées autour des normes chevaleresques. Chaque couple se définit en fonction du jeu d'asymétrie symbolique. Les idéaux normatifs des siècles suivants qui assujettissent l'univers fictionnel différent, l'amour courtois n'ayant duré qu'un temps. Quelles en seront les incidences sur le roman d'amour? Une simple question de rhétorique?

14. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, ©1939, 1972, p. 18, coll. « 10/18 ».

15. Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, p. 53.

16. Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Idées ».

Rêver un impossible rêve

Après l'amour courtois, place à la « manière » et au « baroque » ! Deux siècles durant (16^e et 17^e siècles), ces deux diction, la première légèrement antérieure à l'autre, creusent davantage l'écart entre le langage et son objet que ne le faisait la courtoisie, en visant une certaine pompe, une adéquation aux signes extérieurs de richesse qui sied à la noblesse de l'époque. Règne de l'apparence, finalement. Le maniérisme rhétorique, d'abord, vient frapper la littérature, complétant ainsi un maniérisme esthétique (architecture, peinture, sculpture) arrimé à l'esprit de la Renaissance. En fait, c'est tout le 16^e siècle européen qui vit cette exacerbation de l'esthétisme, au cœur d'une refonte du style qui cherche à s'éloigner des modèles antiques pour installer l'imitation « différentielle » dans la lignée de la courtoisie médiévale et sous l'impulsion de la Renaissance italienne, bref, qui court-circuite la Nature pour affirmer l'art pour l'art. Elle bénéficie d'une large diffusion par l'invention de l'imprimerie (1454), celle-ci précipitant le destin de la littérature en général, et d'un premier corpus amoureux en particulier. À présent, il y a du choix. Le répertoire ne cesse de s'agrandir. Chacun y va selon son goût. La primauté de l'idéal humaniste le permet, sinon l'encourage.

Antonomase pour le grand retour des romans grecs via la traduction imprimée, les « éthiopiennes » : aux côtés du *Roman de la Rose*¹⁷, et à ceux des rééditions des romans de chevalerie, voire de ses remaniements, le roman de Tatiüs ne rougit pas, dès sa publication française en 1546, encore moins celui d'Héliodore un an plus tard, traduit en français par Amyot avant d'entamer une carrière européenne, de l'Allemagne à l'Angleterre, en passant par l'Espagne et l'Italie. Longus attendra encore 1559. Les traductions d'œuvres italiennes jouissent aussi d'un grand succès, si l'on songe à Boccace avec certaines histoires du *Décameron* et *Fiammette*, ou à Æneas Sylvius, avec une *Histoire de deux amants*, qui mêle des éléments comiques au tragique, comme celles d'œuvres espagnoles : Diego Fernández de San Pedro avec le curieux *Prison d'amour*, ou Jean de Flores avec *Le jugement d'amour* sur la constance des amants et *La déplorable fin de Flamette*. Combien les textes en langue française peinent à se démarquer de telles influences ! Au moins cela ne les empêche-t-il pas de proliférer, surtout vers la fin du 16^e siècle, et de préparer l'apparition d'œuvres majeures.

François I^{er} rêvait de conquérir l'Italie, Henri II y renonce en 1552. Les Français gagnent toutefois un renouveau dans le domaine artistique, à défaut du politique, par l'influence de la Renaissance italienne, qui précède d'un siècle celle de la France.

En attendant, l'émancipation du roman sentimental a commencé dès le début du 16^e siècle, quand il prend ses distances d'avec d'autres types romanesques. Premier pas vers une intégration générique spécifique, cette distanciation ne va pas sans bouleversements majeurs. Ainsi, les romans sentimentaux diffèrent selon leurs objectifs et idéaux, comme le souligne Franck Greiner : réaliste à tendance moralisatrice dans les histoires; hypothèse de transgression dans les aventures; éthique qui appelle une codification dans les romans néocourtois¹⁸. Cette distinction, ajoute-t-il, est valable jusqu'en 1620, année qui voit se brouiller les cartes, puisque le public s'embourgeoise et réclame des fictions moins marquées par les idéaux aristocratiques (ce à quoi répondent Charles Sorel, auteur de *L'histoire comique de Francion* [1623], et le prolifique polygraphe Jean Puget de La Serre). Les modes se font et se défont, au gré des emprunts. Ici, aux codes de la chevalerie, à l'amour courtois, à l'héroïsme antique. Les voies de l'idéal se multiplient pour rêver l'amour et, en définitive, vont s'y épuiser.

17. Un succès : quarante éditions en 1538.

18. Franck Greiner, *Les amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628) : fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 54, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance ».

Parler d'amour courtois pour le Moyen Âge et de roman sentimental pour la Renaissance, c'est avouer le tri opéré a posteriori, s'accorder une vision rétroactive sur un vaste corpus. Le « sentimental » instauré dans le langage éditorial et libraire dès la Restauration française, désigne une catégorie générique précise où les dictionnaires maniériste et baroque se font entendre. Autrement dit, « roman sentimental » insisterait sur la diction, là où « roman d'amour » parlerait de la matière (les spécialistes s'y mêlent souvent, entre légitimation forcenée et dévaluation à tout crin).

Aventures et sentiments

Hors de la cour d'Henri IV, la vie intellectuelle et artistique dynamise des villes de province comme Lyon ou Tours, où les mondains fréquentent les grands salons de la duchesse de Rohan, de M^{lle} de Senneterre, de M^{me} de Guise, de Marguerite de Valois, etc. Elles font honneur à celles qui, dès le Moyen Âge, comme Marie de France, lancèrent un mouvement qui jamais depuis ne se démentit. Qu'elles tiennent salon ou soient protectrices des artistes, ces femmes de lettres jouent un rôle déterminant dans la transmission littéraire de la fin du 16^e siècle. Le public élargi depuis le Moyen Âge – quoique encore réduit à une certaine élite; les lecteurs sont en majorité des lectrices – lit des fictions sentimentales, le plus souvent écrites par des aristocrates catholiques.

Grâce à ce renouveau de la vie mondaine du 16^e siècle, les romans sentimentaux prolifèrent, mais à quel prix? À peine voit-on un changement de perspective ou de ton de certains textes tandis que tous les autres ronronnent. Garde aussi à l'horizon d'attente défini par des titres parfois trompeurs, autant de promesses non tenues : tandis que le long roman *Les aventures de Floride* en 1593 (Béroalde de Verville) mêle bien péripéties chevaleresques et histoire d'amour, sans originalité il est vrai, *Le licit d'honneur de Chariclée* (1603) et *Le martyre de la fidélité* (1603), de Robert Fouët, insistent plutôt sur la vengeance par empoisonnement de ceux qui contrarient l'amour (sont-ils en cela annonciateurs du mélodrame?). Quant à *La chasteté violée* (1603) et aux *Destinées des amans* (1604), de Philippe Tourniol, elles ne sont que prétextes à une surenchère de meurtres. Preuve que même si la société mondaine recherche à la fois discipline et politesse de mœurs, comme l'a souligné Gustave Reynier dans son étude consacrée au roman sentimental¹⁹, elle exprime le désir d'une littérature affranchie des codes de bienséance et fait perdurer ce goût des émotions fortes favorisé par les troubles sociaux, politiques et religieux du 16^e siècle.

Le roman sentimental avant L'Astrée (1908), de Gustave Reynier, est la première étude consacrée au genre. Elle demeure une référence par sa documentation et ses efforts de contextualisation.

Le public rêve aussi de contrées inédites où l'amour puisse s'épancher : de préférence en Hongrie (chez Vital Daudiguier et de Vitelli) ou en terre lointaine, par exemple au Canada (*Les amours de Pistion et de Fortunie* [1601], d'Antoine du Périer)! Et pourquoi pas, avec Des Escuteaux, en Californie et dans les mers du Sud? Dans *Les véritables et heureuses amours de Clidamant et de Marilinde* (1603), Des Escuteaux fait flirter le roman sentimental avec le roman d'aventures. Cette forme de « délocalisation amoureuse » va de pair, selon Fondanèche, avec un « goût prononcé qu'avait la noblesse française pour les voyages et expéditions lointaines²⁰ », ce qui ne nous surprend guère, contrairement au paradoxe soulevé par Reynier : de tels romans – sanglants, aventures lointaines – sont écrits pour des gentilshommes peu cultivés, autrement dit peu portés sur la lecture²¹.

19. Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, Armand Colin, ©1908, 1971, p. 176.

20. Daniel Fondanèche, *Introduction aux paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p. 288.

21. Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant L'Astrée*, p. 186.

Chez Frank Greiner, l'étude des romans d'amour de la période baroque croise l'historique, le sociologique et le littéraire. Voir son ouvrage de synthèse *Les amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628)* et son texte « Amours baroques : fiction, culture et sentiments des *Bergeries de Julliette à La Chrysolite* (1585-1627) », disponible sur le site du CAIRN.

Tant au 16^e qu'au 17^e siècle, le roman d'aventures est donc contenu dans la trame sentimentale. Après tout, le premier roman sentimental en français, à savoir *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* (1538), d'Hélisenne de Crenne, sait l'exploiter, comme l'attestent ses dix rééditions jusqu'en 1560. Ce roman hétéroclite démontre combien le genre se cherche. Il emprunte aussi bien à la courtoisie de la matière de Bretagne qu'aux textes italiens et espagnols contemporains, en suivant un procédé connu (naissance de l'amour à la mort des amants), des motifs déjà récurrents (mari jaloux et violent, amant adoré, emprisonnement de la femme dans un château), des épreuves pour tester l'amant fidèle d'une auteure – « autrice », disait-on à l'époque – narratrice et personnage.

Selon l'usage de l'époque, le roman d'Hélisenne de Crenne a un long titre explicatif : *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours contenant troys parties composees par dame Helisenne de Crenne laquelle exhorte toutes personnes à ne suyvre folle amour*. En français moderne, l'orthographe du texte a changé, la ponctuation aussi, des mots ont disparu (« paranymphe », « amaritude », « crudélité », etc.), et les constructions complexes dues au modèle latin en font un récit aujourd'hui difficile à lire sans être modernisé.

Il ne s'agit pas d'une biographie romancée, mais d'une fiction en trois parties qui joue sur l'illusion de la confession. La première développe les conséquences du coup de foudre de la mal mariée Hélisenne pour le gentilhomme Guénélic, en un prolongement du dire d'amour extraconjugal chanté par les troubadours et les trouvères. La voix de Guénélic prend ensuite le relais de la narration, et avec elle, « l'autrice » – comme on dit à l'époque – troque l'étroitesse de la chambre des larmes pour le vaste monde, terrain de jeu d'incessants exploits chevaleresques. Il en ressort une asymétrie informatrice sur les modalités de l'amour, selon que l'on est femme ou homme. Hélisenne vit seule son tourment, recluse qu'elle est dans son sentiment avant de l'être physiquement par son mari (et, d'une manière métaphorique, c'est l'image sociale de la femme qui est ici visée); l'homme est entouré par des amis fidèles (Quézinstra) ou des rencontres de passage, il a le monde pour se livrer à l'action, tout en étant libre de ses choix quand la femme ne l'est pas. Rien n'est possible pour ces deux-là, sinon la mort. En troisième partie, la fin malheureuse enfoncerait le clou d'une visée résolument didactique, si les amants ne se retrouvaient aux Champs-Élysées (symbole du paradis chrétien), où ils sont enfin reconnus pour la force de leur amour. L'amour triomphe, comme dans le cas de Tristan et Iseut, par-delà la mort.

Les spécialistes du genre ont tendance à distinguer « roman d'amour » et « roman sentimental » en fonction de la fin. À la différence de la catégorie « roman d'amour », le roman sentimental ne se définit pas comme tel à partir d'une fin heureuse.

La première partie du roman d'Hélisenne de Crenne parle de la femme aux femmes. Après une épître aux « honnêtes dames », la narratrice exhorte ses lectrices à refuser de vivre le cœur déchiré entre désir et devoir, de subir un mari transformé en ennemi. Elle leur parle, sous couvert d'un contre-exemple, de leur situation, de leurs possibles rêves, de la violence d'un amour impossible à assouvir. Les angoisses d'Hélisenne révèlent à la femme sa condition, premier pas vers son affirmation, finalement. La deuxième partie du roman, qui s'adresse d'ailleurs aux « lecteurs bénévoles » surtout masculins, avec le voyage et les aventures de l'amant à la recherche de sa tendre maîtresse, ne les concerne pas, dissociées qu'elles sont des aventures masculines qui par la suite trouveront le « roman d'aventures » pour se fédérer, déjà aguerries à un ensemble de possibilités amoureuses offert par les textes. C'est dire qu'une fracture se crée entre la demande masculine et la demande féminine, l'une davantage tournée vers

les aventures, l'autre vers les sentiments. Les rêves d'héroïsme qui flirte avec la transgression prennent le monde comme décor; les sentiments amoureux se plaisent à la confidentialité de la chambre, propice à l'introspection. De Crenne a su montrer deux visions de l'amour tributaire de deux conceptions de l'idéalisme – guerrier et néocourtois –, indissociable du contexte social et politique de l'époque.

Pas de conquête en Italie pour la France. En 1559, un traité de paix avec l'Espagne a été signé entre la France et l'Espagne de Charles Quint. L'Édit de Nantes, qui protège les protestants, est adopté en 1598, sous le règne d'Henri IV. Le phénomène d'apaisement des mœurs est associé au retour de la paix²², ce qui nous conduit à émettre l'hypothèse que, si le roman d'amour s'épanouit à cette condition, il s'asséchera d'autant en période de guerre. Ne fut-ce pas le cas, en effet, du corpus byzantin durant les conflits qui agiterent son Empire? La lyrique courtoise n'intervient-elle pas alors que l'Église, tout autant que les dames de cour, en appellent à la paix? L'aventure, l'héroïsme et le comique ne sont-ils pas privilégiés durant les guerres de religion dans l'Europe du 16^e siècle, afin d'exalter les guerriers? Le bien-fondé d'une telle hypothèse s'étaye grâce à l'enquête menée par Frank Greiner, qui met l'accent sur cette relation de cause (paix) à effet (floraison de romans d'amour). Le spécialiste de la littérature des 16^e et 17^e siècles dégage de ce contexte favorable un raffinement des relations entre homme et femme, qu'il souligne par l'émergence d'un individualisme sentimental distancié du rôle social, la reconnaissance de la dignité féminine dressée contre la misogynie, aidée en cela par le christianisme, qui accorde à la femme un plus grand rôle.

Un domaine protégé, une écriture en soi, pas franchement romanesque au 16^e siècle, mais qui va le devenir au siècle suivant, retiendra la leçon. C'est la pastorale, qui refuse le brouhaha du monde et n'aspire qu'à la paix. Elle profite de ce que le roman sentimental s'ouvre à davantage de réflexion psychologique, de portée réflexive du texte, ce qui explique, en partie du moins, la désaffection du public pour la chevalerie du Moyen Âge au profit de la peinture d'amour des romans grecs, revenue à la mode. La pastorale se plaît à réinventer le monde non en fonction de la dichotomie de la chambre des larmes et du vaste monde à combattre, mais en cherchant à réconcilier l'idéal antique (revisitée par la courtoisie) et le médiéval (réinterprété dans les romans d'aventures) dans une version apaisée au cœur d'un cadre bucolique.

Bergeries de salon

Que la pastorale entre dans la sous-catégorie du roman sentimental ne va pas de soi, même si son modèle grec, *Daphnis et Chloé*, est catalogué « roman d'amour ». La pastorale, sans doute par la force de son sujet (bergers et bergères initiés à l'amour dans un décor bucolique), s'accommode mal du genre romanesque. Ce pourquoi elle prend la forme de la pastourelle au Moyen Âge. Le 16^e siècle européen lui octroie plusieurs formes, la poésie bien sûr, son environnement naturel, et aussi le théâtre, la récente nouvelle et le tout jeune opéra (*favola in musica*, dit-on), de même qu'il l'autorise à varier les tons – léger, mélancolique, voire dramatique, c'est selon. Quant au corpus, il est essentiellement italien (avec le poème *L'Arcadie*, de Sannazaro, en 1504) et espagnol (avec le roman en prose et en vers *La Diane*, de Montemayor, en 1559) et, dans une moindre mesure, français. Ces pastorales attestent toutes d'un désir du public pour les bergeries galantes. Elles révèlent aussi, de *La Pyrénée*, de Belleforest (1571), à *La Diane*, de Jorge de Montemayor (1592), une crise. Crise d'intrigues, crise de personnages en quête de crédibilité, crise de l'invraisemblance. Celle-ci a nourri toute la fiction prémoderne, mais à présent, il semble que le public cherche autre chose, et le roman sentimental de H. de Crenne le disait déjà, dans sa tension entre l'idéalité et le comportement si humain de ses personnages.

Cette crise, un roman à lui seul en vient à bout, à l'aube du 17^e siècle : il s'agit de *L'Astrée*, d'Honoré d'Urfé. Pour y parvenir, il lui faut quand même 5 399 pages, soixante livres en tout, dans lesquels « tout l'ancien se déverse, se reverse dans tout le moderne²³ », comme l'a compris Gérard Genette. Qu'importe, dans les cours d'Europe du 17^e siècle, *L'Astrée* est une référence. Il fait école, en somme, comme le fera, des siècles plus tard, *À la recherche du temps perdu*.

22. Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant L'Astrée*, p. 176 et Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour*, p. 79.

23. Introduction de Genette à Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, Union générale d'éditions, 1964, p. 8, coll. « 10/18 ». On pourra aussi se reporter utilement à l'article de Michel Zéaffa, « Raison du cœur et raison de l'Astrée », dans Didier Coste, Michel Zéaffa et Francesco Alberoni (sous la dir. de), *Raison du cœur, raison du récit*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 39-52. Colloque de Cerisy.

De même que pour *Le roman de la Rose*, *L'Astrée* est interrompu par la mort de son auteur. Si Borstel de Gaubertin publie, l'année du décès d'Honoré d'Urfé (1625), une suite, seule la version du secrétaire de l'auteur, Balthazar Baro, respectueuse des indications de son maître, sera retenue et reconnue pour légitime. Il s'agit des quatrième et cinquième parties.

« Foisonnant », « complexe » sont pauvres adjectifs face à cette somme dans laquelle se croisent 293 personnages, se multiplient d'une manière vertigineuse les péripéties, se succèdent sans lassitude des joutes oratoires pour ces deux grands thèmes qui, de 1607 à 1627, font les délices de la société : l'Amour en sa théorie et sa pratique, et l'Histoire, celle de la fin du 4^e au milieu du 5^e siècle qui, au-delà de ce que nous appelons aujourd'hui des « anachronismes », relie tous les épisodes.

En intitulant la première partie de son roman en 1607 « Les Douze livres d'Astree. Où par plusieurs Histoires, & sous personnes de Bergers, & d'autres, sont deduits les divers effects de l'honneste amitié », Urfé revendique d'emblée la parenté avec la *Diane*, traduite en 1587 sous le titre *La Première Partie De La Diane De George de Montemayor. En laquelle par plusieurs plaisantes histoires desguisees souz noms, et stil de Bergers & Bergeres sont descrites les variables & estranges effects de l'honneste Amour*. Il n'est pas le seul. En 1585, le romancier protestant Nicolas de Montreux publie *Le premier Livre des Bergeries de Julliette, auquel par les amours des Bergers et bergères l'on void les effects différents de l'amour...*

L'Astrée? En accord avec un principe tacite, le nom de l'héroïne s'affiche dès le titre et annonce la couleur : une histoire de cœurs entrelacés avec un jeune amoureux prénommé Céladon. L'intrigue amoureuse se déroule sur moins d'un an, en Gaule, dans le Forez, agrémentée de récits enchâssés dans des événements antérieurs, et de voyages à travers l'Europe. Là où le centre de l'action se déroule dans un royaume pacifique, bucolique, ailleurs c'est la ville – Lyon, entre autres –, la guerre souvent relatée. Cette mise en parallèle donne une force plus grande encore au thème développé de l'Amour : en contrepoint des affaires du monde politique, l'Amour entre en résistance. Il n'en est pas moins malmené.

Céladon aime Astrée et Astrée aime Céladon, en dépit des nombreux obstacles mis sur leur route, qu'ils soient extérieurs (leurs familles se vouent une haine digne des Montaigu et des Capulet) ou non (malentendus, erreurs de jugement, jalousie). De sorte qu'à la première partie, Astrée boude Céladon, s'emporte contre lui, avec en bouche les pires mots pour son amant; à l'accusation de trahison, de perfidie, de déloyauté et d'infidélité, le jeune homme d'à peine quatorze ans, quinze tout au plus, ne peut que suivre le Code de l'Amour en prouvant sa flamme toujours vive, son cœur pur face à la méprise terrible de son amie. Qu'il ne soit en rien coupable ne compte pas, il se jette pareillement dans la rivière du Lignon du Forez.

Le Forez sert de cadre référentiel moderne pour transposer le thème de l'Arcadie antique, région de Grèce considérée comme le pays du bonheur selon Virgile dans *Les Bucoliques*, puis celui de l'âge d'or avec l'imaginaire *Arcadie*, de Sannazaro, et celle de Sir Philip Sidney en 1580. D'Urfé choisit le Forez, déjà utilisé par Jean du Crozet en 1593 pour sa *Philocalie*. Le choix est politique : d'Urfé renverse l'image d'une France aux accents arcadiens (donc tournée vers le passé) en une Arcadie française, d'autant que celle-ci l'est par choix et non par état de nature.

Par ces règles suivies à la lettre (ici implicites, à la deuxième partie résumées en douze tables des Lois d'amour comme les tables de Moïse), ce n'est rien moins que la puissance encore effective de l'amour courtois qu'on lit dans la fiction du 17^e siècle, mais défaite de sa configuration mari/amant/épouse. L'esthétique est toujours conditionnée à l'éthique d'un amour épuré, loin de toute jovialité et trivialité, dans la lignée des *Éthiopiennes*. Qu'en est-il alors de l'érotisation? Tandis que l'Allemagne prône l'amour

marié non dans sa tradition du mariage féodal, c'est-à-dire motivé par l'économique et le politique, mais dans sa version protestante, bourgeoise et pragmatique où l'amour est domestiqué, la France passe des délicatesses du maniérisme à la violence de l'éros du baroque, et se souvient encore de la jubilation érotique du *Tristan* de Bérout. Encore lui faut-il trouver manière de s'exprimer, eu égard au courant platonicien (l'amour chaste, l'éloge des vertus) qui revient en force pour discipliner la passion, sous l'impulsion des femmes lettrées qui trouvent en lui une arme efficace de revalorisation sociale. Le baroque dicte l'érotisation de *L'Astrée* avec l'implication érotique du travestissement. On sait que Céladon, sous un déguisement féminin, trouble la belle Astrée dès le premier regard; après sa tentative de suicide, le même se travestit en druidesse novice pour continuer à côtoyer sa belle, qui ne le reconnaît pas davantage mais est toujours aussi troublée. L'habit fait le moine, le costume le personnage, et il érotise ce dernier.

Au-delà des époques, il y aura toujours le plaisir de lire des pages où l'érotisme saphique (pour Astrée) et la tension sexuelle (pour Céladon) se conjuguent au présent lorsque l'essentiel du Code est, nous l'avons dit mais il convient de le souligner encore, au différé, à l'assouvissement rejeté dans le futur, voire mis au conditionnel.

Cependant, *L'Astrée* n'est pas que galanterie ou délices érotiques. Au cœur façonné par l'idéal ancien, le corps se décrit de manière nouvelle, avec un réalisme qui peut surprendre. Citons la scène du sauvetage de Céladon par des Nymphes pour exemple de ce qui sera, par la suite, banni des romans sentimentaux :

Le col faisait un pli en avant pour la pesanteur de la tête, qui se laissait aller en arrière; la bouche à demi entrouverte et presque pleine de sablon, dégouttait encore de tous côtés; le visage en quelques lieux égratigné et souillé, les yeux à moitié clos [...] le milieu des reins était tellement avancé qu'il semblait rompu, et cela faisait paraître le ventre plus enflé, quoique rempli de tant d'eau il le fût assez de lui-même²⁴.

L'Astrée est bien le roman de tous les romans. Le réalisme le plus terrifiant à voir – un corps presque mort – côtoie sans difficulté les hyperboles amoureuses et métaphores chères au baroque, dans un style qu'aujourd'hui nous qualifierions « d'affecté » mais qui, pour les contemporains d'Urfé, était loué à juste titre pour sa clarté et son ordonnance. C'est un roman baroque, qui refuse les travers dans lequel le maniérisme était tombé. Le maniérisme s'écrit de manière si compliquée, voire alambiquée, qu'il résonne à nos oreilles postmodernes comme une langue étrangère. Dans *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, le billet doux de l'amant Guénélic à son aimée Hélienne rend bien cet écart :

« Et si ma valeur est petite au respect de votre altitude, non comme ma compagne ou égale, mais comme ma dame et supérieure, (je) vous prie me guerdonner, afin que, par dureté ou négligence de me secourir, ne me prêtiez matière de cruelle et violente mort. Mais vous, étant sur toutes créatures souveraine et pleine d'urbanité traitable, soyez commue* à pitié et compassion, et ne veuillez souffrir que si infélicement* je renonce à la nature. Et sous espérance de votre douceur, imposerai fin à ma fidélissime* lettre²⁵. »*

Quel exotisme dans cette avalanche de termes oubliés, de tournures inusitées! Citer le titre du récit en forme d'épilogue permet d'ailleurs une salutaire remise en contexte : « Ample narration faite par Quézinstra, en regrettant la mort de son compagnon Guénélic, et de sa dame Hélienne après leurs déplorables fins; ce qui se déclarera avec décoration du style poétique ». Décoration du style poétique? La plume de H. de Crenne traduit cette exaltation rhétorique, cette volonté d'embellissement de la langue, qui est la marque du maniérisme et qui survit dans le baroque.

24. Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, p. 34.

25. Hélienne de Crenne, *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, trad. de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, ©1538-1541, 2005, p. 62-63, coll. « La cité des dames ». Dans le texte, le signe* est utilisé pour souligner les mots qui n'existent plus ou qui ont changé de sens. Ou : « Ainsi qu'il proférerait telles paroles, mon amoureux cœur se débattait dedans mon estomac. En muant couleur, du principe* devins pâle et froide, puis après, une chaleur véhémence licencia de moi la pâle couleur, et devins chaude et vermeille; et fus contrainte me retirer, pour l'affluence des soupirs dont j'étais agitée, comme le montrais par indices évidents, gestes extérieurs et mouvements inconstants » (p. 41).

En littérature, le baroque apparaît vers 1580 (date de la mort du poète Ronsard) et dure jusqu'à vers 1650. Cette « perle irrégulière », selon son étymologie portugaise, s'impose dans tous les domaines artistiques en tant que ce qui est bizarre, complexe, tourmenté. Il surprend, il ravit. Jean Rousset, le premier à saisir le baroque en tant que mouvement autonome, distingue quatre critères du baroque littéraire, sous influence des beaux-arts (architecture ou peinture) : instabilité; mobilité avec multiplication des points de vue; métamorphose; importance du décor dans le jeu d'illusion²⁶.

Parce qu'il cherche à exprimer les sentiments comme les sensations, qu'il aime le foisonnement, la surcharge, le baroque trouve avec le roman d'amour un cadre idoine. Mais Urfé, qui joue des signes baroques (mouvement, illusion, travestissement), sait aussi prendre ses distances avec l'embellissement décoratif du langage, et lorsque Céladon, malheureux d'avoir été sauvé, parle à la rivière qui l'a rejeté, son discours nous touche. « Ah! rivière », lui dit-il, « qui es témoin que je suis le plus malheureux, comme autrefois tu m'as vu le plus heureux berger du monde, est-il possible que tu n'aies point de regret de n'avoir voulu mettre une pitoyable fin à mes infortunes, lorsque dans tes eaux tu me sauvas si cruellement la vie²⁷? » Urfé creuse ce personnage de l'amant, seul dans son tourment : « Fallait-il que les choses mêmes insensibles, conjurées ensemble contre moi, me refusassent le secours que naturellement elles donnent à tout autre²⁸? », s'interroge l'amoureux transi. Tout est dit, ou presque, avec cet extrait : une peinture *vraie* du cœur humain, qui s'allie à une peinture minutieuse de la nature, celle-ci devant s'accorder avec les sentiments, et l'on conviendra alors de la modernité du texte. Le chiasme privilégié par le baroque y trouve sa parfaite expression, en problématisant et en mettant en tension la nature du sentiment et le sentiment de la nature.

En vertu de l'exploration de ce chiasme au cœur de l'œuvre, *L'Astrée* ouvre les possibles de l'amour en augmentant le nombre de couples. Il est entendu que c'est Astrée et Céladon qui donnent le *la* au roman et que, grâce à eux, le suspens érotique est entretenu jusqu'au terme de la cinquième partie. Il faut cependant beaucoup de patience au lecteur pour parvenir à la seule issue possible (le mariage), car les développements des personnages alentour se font quelquefois au détriment du couple principal, parfois longtemps absent de la narration (la quatrième partie, par exemple). Ils sont si nombreux à graviter autour! Lydias et Lygdamon, Sylviane et Andrimarte, Alcidon et Daphnide, Damon et Madonthe, Thamyre et Calydon, Palémon et Adraste, Diane et Sylvandre, Cryséide et Arimant... chaque couple a son histoire, chaque personnage a son identité propre, et surtout chacun a sa *manière* d'aimer, sans que le sentiment soit forcément imposé par une force extérieure, qu'elle s'appelle Éros, Tyché, Fortune ou philtre magique.

Il sera de coutume, dès la fin du 17^e siècle, de publier, plutôt que l'entièreté de *L'Astrée*, les épisodes qui concernent Céladon et Astrée.

Ils et elles s'aiment dans *L'Astrée*. Cette entorse sérieuse à la règle du couple unique dont on suit les péripéties pas à pas est motivée par cet excès qui domine le baroque, excès qui mène parfois à l'abstraction et à la contradiction. Dans ses *Confessions* (1^{re} partie, Livre 4), Rousseau relate l'effet que *L'Astrée* a eu sur lui, lorsqu'il le lisait avec son père. Et cet effet tient en grande partie à cette distorsion incroyable entre les paroles d'amour semées dans les différents livres et les actes qui les illustrent ou les contredisent. Pour Genette, deux siècles plus tard, il en va de même. Il y voit la contradiction entre l'érotisme des corps et celui des cœurs, un idéal spirituel proclamé et une conduite qui le dément. Cette contradiction, à laquelle il suggère à la psychanalyse de s'intéresser, est de celles qui transforment un simple traité en forme romanesque. Car les principes de chevalerie sont mis à mal par les faits, prouvant leur échec dans la confrontation au réel, alors que les codes de l'Amour finissent par être un obstacle majeur à l'amour humain. Sur ce point, *L'Astrée* expose la puissance des mots et la force de l'imaginaire, qui peuvent faire naître l'amour. Lorsque, dans la première partie, le personnage secondaire Amaranthe lit une lettre enflammée qui ne lui est pas destinée

26. Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.

27. Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, p. 160.

28. *Ibidem*, p. 160.

et, à cette lecture, ne tombe-t-elle pas éperdument amoureuse de Celion, son rédacteur? Il y a plus ici qu'une illustration audacieuse du néoplatonisme adapté au code amoureux par la prédominance de la vue et de la voix sur tous les autres sens. Avec cet exemple, *L'Astrée* prouve sa richesse d'exploitation du thème de l'amour, de ses ramifications, mais aussi – et ceci est frappant à nos yeux contemporains – ose dire combien les mots sont plus forts que les actes. Et cette leçon, Choderlos de Laclos saura s'en souvenir un siècle et demi plus tard pour écrire ses *Liaisons dangereuses*.

Dans *L'Astrée* (puis plus tard dans les *Liaisons dangereuses*), les amants proclament leurs idéaux, hissant leur vertueux mouvement de cœur en religion, et ne font pas forcément ce qu'ils disent. Ils changent, ils évoluent, ils acquièrent une épaisseur psychologique les éloignant d'une possible idéalisation, les arrachant à l'univers clos et anhistorique de la pastorale. On pardonnera aisément à Céladon et Astrée d'être, à force de changements d'humeur et de comportements, à la limite de l'incohérence, quand les couples secondaires dotés d'une épaisseur psychologique sont crédibles. La coquette côtoie le volage, le violent se fait moqueur, l'avare est jaloux, l'infidèle ne manque pas de spiritualité. Urfé peint le tableau vivant d'une société bigarrée, un tableau exhaustif sur les variations du même thème. Il crée des personnages romanesques. La voie est ouverte, la mode est, après lui, encore plus furieusement à la pastorale. La crise initiale s'est résorbée. Ou du moins elle a servi le genre, tout en révélant l'effritement de la primauté de l'idéal par l'accent mis sur la terrible fragilité humaine. Cette primauté n'est bientôt plus de mise, et la pastorale, plus que tout autre genre peut-être, aura su le dire par le biais d'une artificialité assumée de *bergerie de salon*.

Du monde à sa mise en carte

Laissez de côté la bergerie, il restera le salon. Trente ans à peine auront suffi pour qu'un nouveau public s'enflamme à la lecture d'une œuvre qui reconnaît volontiers sa dette à *L'Astrée* sans pourtant s'inscrire dans le genre de la pastorale. *Clélie, histoire romaine*, de M^{lle} de Scudéry, sera donc un roman héroïque, prouvant que la mixité entre le roman d'aventures, le roman historique et les amours contrariées est toujours d'actualité au milieu du 17^e siècle. Illisible peut-être, mais pas moins œuvre fondamentale, *Clélie* appartient à l'histoire de la sensibilité française, à un moment clé où la mondanité trouve sa pleine idéalisation, où l'illusion l'emporte sur toute prérogative de réalisme. C'est une œuvre témoin née de conversations de salon (où règnent la civilité mondaine et les règles strictes de la bienséance), imprégnée grâce à elles de l'esprit de tolérance (qu'illustre la succession de débats au cœur de la narration), mâtinée par les tendances de l'époque (par exemple la mode du portrait), offerte pour divertissement à un public déjà acquis... et vite perdu.

Quitter la pastorale pour le roman héroïque a encore rallongé le temps de lecture, avec environ 2 000 pages en plus, divisées en dix volumes. Patience est demandée, et concentration aussi, pour ne pas confondre les personnages à la moitié du roman, comme ce fut le cas pour M^{me} de Lafayette. Le temps d'écriture, lui, fut plus court, permettant à M^{lle} de Scudéry de publier *Clélie* en quelques années (1654 à 1660), soit durant la période transitoire de la fin de la Fronde (1653) et le début du règne personnel de Louis XIV (1661). Le lecteur de cour suit les aventures de « l'admirable » Clélie, jeune noble romaine, et de « l'illustre » Aronce, fils du roi étrusque, à l'aube du 6^e siècle, sous la République romaine. Elles vont durer un an, à partir du moment où les amoureux sont séparés la veille de leur mariage à Capoue, par le déchaînement terrifiant des éléments – d'abord une crue terrible, des pluies torrentielles, un orage terrible retardent les noces, ensuite une éruption volcanique les sépare, avec force mugissements, flammes épouvantables sortant des crevasses et fumée recouvrant terre et ciel. À cette catastrophe (sur)naturelle s'ajoute bientôt une catastrophe humaine, quand la jeune fille se fait enlever par Tarquin, roi de Rome. La suite, bien entendu, est une cascade de péripéties tout aussi improbables, en respect de l'entremêlement Aventure/Amour, et pour satisfaire le goût des amours polyphoniques; l'auteure entrecoupe la trame principale de quinze histoires différentes commentées sous forme de débat : à ce titre, la forme de *Clélie* se situe entre l'épopée et la gazette²⁹. Le lecteur devra attendre plus de 7 000 pages pour connaître le dénouement heureux à Clusium; le lecteur contemporain, lui, se contentera de sa version abrégée de moins de 500 pages.

Ce roman héroïque parle d'amour... à sa manière. Et jamais la manière n'aura été aussi loin dans le formalisme. Que la prose scudérienne soit largement plus brillante que celle de beaucoup de ses prédécesseurs, qu'elle ait plus d'élégance, aussi, est certain. Dès 1642, sous l'influence du cardinal Mazarin après celle de Richelieu, un projet politique ambitieux veut faire du français

29. Chantal Morlet-Chantalat, *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry : de l'épopée à la gazette : un discours féminin de la gloire*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 21 et suivantes.

la langue de communication occidentale, et le prestige des écrivains – M^{lle} de Scudéry en fait partie, qui aura non seulement les faveurs de Mazarin mais aussi celles de Louis XIV et de Christine de Suède – devait y contribuer.

Madeleine de Scudéry, plus connue sous le nom de « Mademoiselle de Scudéry », est l'une des premières femmes de lettres à avoir été honorée par ses pairs, illustrée à l'Académie française par un prix d'éloquence. Elle s'efface pourtant en empruntant le prénom de son frère « Georges de Scudéry » ou en publiant sous couvert de l'anonymat.

Las! Cette écriture pose le problème de la lisibilité, dès qu'on met en avant l'écart qui se creuse (devrions-nous dire le gouffre?) entre l'élite lectrice et le peuple, alors que, jusqu'à présent, la diffusion des livres visait l'élargissement du public. Cet écart-là tient à la manière dont les beaux esprits de la seconde moitié du 17^e siècle, qu'ils soient écrivains ou non, ont cherché à magnifier la langue. Complication au lieu de simplification, langage châtié pour éviter le commun, affectation contre spontanéité. La langue d'amour n'y gagne pas forcément.

Car le style fleuri de M^{lle} de Scudéry veut allier à tout prix l'esprit à l'éloquence, cherchant pour ce faire les mots élégants et la rareté du lexique, les tournures syntaxiques sophistiquées pour faire mouche, trahissant une volonté de complication qui annule tout effet de vraisemblance, comme ce regard-là entre Clélie et Aronce :

« Il s'était paré ce jour-là plus qu'à l'ordinaire, quoiqu'il fût en habillement de guerre. [...] et Aronce enfin était de si bonne mine en cet état-là qu'il attirait les regards de tout le monde. Aussi fut-il regardé très favorablement de Clélie qui fit bien voir que la vue de la personne aimée embellit dans le premier instant qu'on la voit après une absence, car, dès que Clélie aperçut Aronce, ses yeux en devinrent plus brillants, son teint parut plus incarnat, la joie augmenta la grâce de sa bouche, et tous les charmes de son visage en devinrent plus inévitables³⁰. »

Comment en est-on arrivé à cette désincarnation du sentiment amoureux? Le chemin fut longuement préparé par le maniérisme et le baroque. Les regards de son amant font entrer Olympe « en des fers d'où elle ne sortira que par les portes de la honte³¹ » (*Olympe et Birene*, 1599); ces deux amants-là « firent naistre du choquement de leurs œillades les flammes qui consumeront leurs ames³² » (*Le manuel d'amour*, anonyme, non daté); telle héroïne « flotte sur la mer de la persecution de son Prince, qui la veut livrer au naufrage de sa concupiscence³³ » (*Lict d'honneur de Chariclee*, 1603)... Les métaphores très prisées en tant qu'ornement tant à la fin du 16^e siècle qu'au début du 17^e siècle sont sujettes à nous faire sourire par leur boursoufflure, leur maladresse ampoulée, leur désuétude, en somme. Elles sont pourtant un procédé ordinaire de l'éloquence, qui s'ajoute à une pléthore de comparaisons du même acabit, et aux doublets synonymiques – « vulnéré et blessé » chez de Crenne, par exemple – qui servent de décoration que nous disqualifions aujourd'hui par le terme de « redondance ». C'est donc à une surenchère forcenée que se livrent les prédécesseurs de M^{lle} de Scudéry, n'hésitant pas à produire des métaphores filées qui nous laissent perplexes : « Le combat de Cupidon, de qui l'artillerie chargée de la douce plombée d'une heureuse nuisance et tirée de la main d'une belle Damoiselle faict dans nos cœurs de si agreables ouvertures qu'il semble que fuir les coups de cette batterie, ce soit affoler la garnison de nos plaisirs³⁴... » (*Bouquet de la Feintise*, 1610). L'intérêt de l'usage (pour ne pas dire l'usure) métaphorique n'est pourtant pas négligeable, puisqu'il permet de déguiser son sentiment, de déplacer l'objet de son désir, et, ce faisant, d'accroître le désir lui-même. Ce ressort, *Clélie* en use, en abuse surtout, pour rendre compte de cet art littéraire nommé « préciosité », dont les cours du 17^e siècle raffolent. Les formules brillantes doivent s'enchaîner, aucun temps mort dans la discussion n'est accepté et l'esprit – le si bel esprit qui dit tout – est tourné vers le jeu. Et derrière la manière de dire, il y a une philosophie, des enjeux.

30. Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, 9e volume, Partie V, Livre 1, p. 235. En français modernisé par Chantal Morlet-Chantalat.

31. Exemple emprunté à Reynier, *Le roman sentimental avant L'Astrée*, p. 328.

32. *Ibidem*, p. 328.

33. *Ibidem*, p. 329.

34. *Ibidem*, p. 333.

Molière s'en souvient en confondant œuvre et écrivain, faisant de Madeleine de Scudéry une « précieuse ridicule ». La préciosité, en fait, marque les salons parisiens par son raffinement en ce qui a trait aux vêtements, au langage et aux manières; elle tend à désigner certaines femmes du monde d'abord pour valoriser leur délicatesse, bientôt pour s'en moquer.

Bien que le récit se déroule dans l'ancienne Rome, que l'argument soit emprunté à Tite-Live, en soubassement, ce sont les codes de la vie mondaine du milieu du 17^e siècle, et de manière à peine voilée reconnaissons-le, qui régissent la vie des personnages.

Clélie s'écrit en même temps que Madeleine de Scudéry, qui emprunte pour cela le pseudonyme de Sapho, tient son célèbre salon chez elle, dans le Marais, dès la fin de la Fronde. Le *Samedi* – ainsi qu'il est nommé – est le lieu mondain des discussions entre gens de lettres et d'esprit. Ses chroniques seront d'ailleurs publiées.

De sorte que *Clélie* rejette toute une partie des romans d'amour qui la précèdent, et qui valorisaient le « coup de foudre ». Surtout pas ici! Parce qu'il est lié à la passion, le coup de foudre est négatif, selon les mœurs de l'époque, qui croisent le discours religieux pour qui la foudre renvoie aux feux de l'Enfer. Ainsi le champ lexical du feu (étincelle, embrasement, chaleur) est-il dévalorisé au profit de la mesure courtoise (tendresse, attachement, amitié, inclination). Sur la complaisance, Herminius veut « qu'on en ait jamais qui flatte le vice, qui trahisse la vertu, qui déguise la vérité, qui nuise à la religion³⁵ ». L'ingratitude est pour lui « le plus lâche de tous les vices, et le plus opposé à l'équité naturelle³⁶ » et la vérité « le lien universel qui maintient l'ordre dans le monde », qui « préside à l'amour, à l'amitié », bref, sans elle « le monde ne serait que confusion³⁷ ». Noble vertu, la vérité sert un amour pur, cet amour-amitié loué tout au long du roman. Il donne l'occasion de maintes leçons au cœur de conversations galantes et de nombreux débats : peut-on aimer une femme dès qu'on la voit? l'amitié n'a-t-elle pas tout ce qu'on trouve en amour? Ces insertions sont nouvelles, brisant le récit, offrant matière à réfléchir, mais au détriment de l'objet amoureux. L'allégorie, que M^{lle} de Scudéry a élue figure rhétorique préférée, la prédominance des descriptions des cadres (des jardins aux sous-bois) semblent diminuer d'autant la place dévolue à l'épanchement amoureux.

35. Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, 6^e vol., Partie III, Livre 2, p. 733.

36. Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, 7^e vol., Partie IV, Livre 1, p. 105.

37. Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, 9^e vol., Partie V, Livre 1, p. 99.



En dépit d'une préciosité qui asphyxie tout en l'aseptisant le sentiment amoureux là où elle se donnait la mission de l'embellir, M^{lle} de Scudéry parvient à créer un outil fameux, la Carte du Tendre, géographie allégorique de l'Amour maintes fois copiée, jamais égalée. Ou comment la puissance de l'image l'emporte sur tous les discours, dès lors que ce projet réalisé au cours d'un des célèbres Samedis passe de la narration romanesque à la gravure. Celle-ci l'immortalise. L'idée en soi est simple et brillante : parce que le monde se tisse de signes et de codes, il faut le circonscrire à la manière des explorateurs. Ceux-ci arpentent le nouveau monde, l'auteure cartographie le vieux pays d'Amour et l'inclut dans sa *Clélie*. Elle réussit à faire que sa Carte réponde à une codification culturelle, historique et sociale précise, tout en ayant une valeur anhistorique. La Carte du Tendre image une morale amoureuse, en s'appuyant sur une distinction fondamentale entre l'amour galant et l'amour tendre, et ce, au détriment du premier, possiblement inconstant du fait de sa recherche du plaisir. Cette morale est alors schématisée par Clélie elle-même, à partir des trois causes identifiées de la tendresse, à savoir l'estime, la reconnaissance et l'inclination. Au centre de la représentation topographique et allégorique du pays d'Amour, s'écoule la rivière Inclination, dont la rive droite incarne la Raison, la rive gauche, le Cœur. Si l'inclination naît de la tendresse, le chemin est droit, mais seuls quelques cœurs purs peuvent l'emprunter à partir du point de départ, « Nouvelle amitié », et remonter la rivière jusqu'à Tendre. De part et d'autre de la rivière, se déploient autant « de villages qu'il y a de petites et de grandes choses qui peuvent contribuer à faire naître par estime cette tendresse dont elle entend parler³⁸ », et ce sont des haltes pour l'essentiel des amoureux, qui doivent faire leurs preuves. Cela permet à la narration de se dérouler, ici, « Petits soins », « Sensibilité » ou « Obéissance » du côté de la reconnaissance, en évitant « Orgueil », « Perfidie » et « Méchanceté » ; là, « Billet galant », « Sincérité », « Exactitude » du côté de l'estime, en prenant garde au « Lac d'indifférence ». Nonobstant une toponymie qui s'accorde à la casuistique amoureuse du 17^e siècle, c'est toute l'entreprise de penser l'amour en termes d'espace affectif qui n'a jamais été dépassée, la possibilité de rêver l'amour en le projetant dans un espace fictif avant de le dialectiser.

Ce pays-là relève moins, en fait, d'un mode d'emploi amoureux qu'il ne développe une stratégie du désir, une mise en ordre de ce que peut ou ne peut pas accorder une femme à son amant. Il révèle les risques et périls encourus, il signale comment éviter les pièges. En cela, la Carte du Tendre, allégorie du désir, est un jeu de stratégies inégalé, afin que la femme – au moins symboliquement – sorte de sa condition d'éternelle perdante, qu'elle puisse obtenir, par le truchement d'un « contrat » de confiance, autant

38. Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, 1^{er} vol., Partie I, Livre 1, p. 300.

de gains que son prétendant. En fait, la carte fictive se déploie en partie dans le réel (la dimension sociale est cependant moins grande que la courtoisie dans les cours médiévales). Nous dirions qu'il y a plus de la fiction sur le réel, ce que prouve l'implication de la littérature (depuis les vers jusqu'aux billets doux) au sein de la Carte, et que le contrat entre joueurs, bien qu'implicite, est respecté, avec un enjeu, un déploiement imaginaire.

On pourra d'ailleurs, et ce serait profitable, relier la Carte du Tendre, issue du jeu esthétique, social et politique de la courtoisie au Moyen Âge, et les jeux pervasifs tels qu'un chercheur comme Olivier Asselin a pu l'étudier dans *La confiance altérée* (2013).

« Le long du fleuve qui remonte / Par les rives de la rencontre / Aux sources d'émerveillement / On voit dans le jour qui se lève / S'ouvrir tout un pays de rêve / Le tendre pays des amants » : ces quelques vers résument parfaitement le départ de ce qui s'annonce, chez M^{lle} de Scudéry, comme un jeu de piste. Les emprunter au chanteur Georges Moustaki (*La Carte du Tendre*, 1969), soit trois siècles plus tard, exactement à l'année dite « érotique », en prouve l'actualité, démontre en quoi la Carte du Tendre ou « Royaume de Galanterie » demeure une référence dans l'imaginaire occidental. Cette représentation graphique, matrice de fictions, est même plus proche de celle des jeux vidéo contemporains que du réalisme balzacien. Contrat implicite, enjeu, directives précises avec quadrillage des possibilités, action/réaction fixées par avance (telle action aboutit à telle réaction) qui, ici, assujettissent le sentiment au rationnel, et l'on songera combien la Carte repose sur un contrat ludique, en accord avec la préciosité. Autrement dit, tandis que l'espace romanesque, on l'a vu, commence à se subdiviser en roman sentimental pour femmes d'un côté et roman d'aventures pour hommes de l'autre, avec M^{lle} de Scudéry cette scission est affirmée, puisque chacun a son rôle défini en fonction de l'autre, l'homme désirant, la femme désirée, dans une structure fondée sur le désir du désir canalisé par la vertu. Tout est donc question d'ordre et de place finalement, mais il n'y a ni roi, ni reine, ni cavalier ici. Seulement des pions.

À l'instar de la poésie amoureuse ancienne ou récente, le roman épuise le dire d'amour en *maladie* d'amour. « Car lorsque je t'aperçois, ne fût-ce qu'un instant, je n'ai plus de paroles, ma langue est brisée, et soudain un feu subtil court sur ma peau, mes yeux ne voient plus, mes oreilles bourdonnent, la sueur m'inonde et un tremblement m'agite toute; je suis plus pâle que l'herbe, et dans ma folie je semble presque une morte³⁹ », écrit Sapho au 7^e siècle avant Jésus-Christ. Des Grecs à la Renaissance, l'amour romanesque respecte cette règle originelle du voir douloureux, source de délices et de tourments, jusqu'au moment où l'écriture de l'ornement l'emporte sur une tradition orale qui a fait les beaux jours de la prose médiévale. Des genres ont disparu, comme la chantefable, pour laisser place à d'autres codifications et, au 17^e siècle, le voir fondamental de la peinture d'amour chez les Grecs finit par se déformer au point de dresser des barrières infranchissables entre le réel et le fictionnel. De sorte que si, au 17^e siècle, des figures de style paraissent toujours inévitables, comme l'hyperbole et la métaphore, le maniérisme et surtout les « précieuses » et « précieux » n'ont cessé d'y adjoindre l'antithèse et la personnification, formant ainsi un jeu stylistique complexe, détaché de la réalité ou rattaché à elle par des jeux singuliers, si l'on pense aux romans à clé (*Les Amours du roy et de la reine*, de Jean Puget de La Serre). Bien que l'amour demeure le sujet favori des discussions de cour et des romans qui y circulent, il se voit encodé de manière si singulière qu'aujourd'hui la prose amoureuse du 17^e siècle nous semble étrangère. D'ailleurs, au moment où s'achève *Clélie*, la préciosité s'essouffle. Une époque est révolue.

Cette évolution du discours jusqu'à son incompréhension hors contexte est affaire de femmes : qu'elles lisent, qu'elles écrivent, elles prennent une part active dans cette évolution qui conduit un ensemble de textes vers la catégorisation et la prise de conscience d'une genericité nouvelle. Sur la scène internationale, les mécènes, écrivaines ou mondaines y gagnent en respect. De la seconde moitié du 16^e siècle à celle du 17^e siècle, l'amour que ces femmes déclinent ou qu'on décline pour elles ne goûte plus la saveur âcre de la passion dévorante mais celle, sucrée, de la galanterie. Le langage figuré, voilà la pente empruntée jusqu'à son terme : l'amour n'est plus que tendresse, amitié. Pureté et délicatesse. Galanterie et bonnes manières. Le projet ne manque pas d'ambition, car il s'agit d'ennoblir l'ordinaire amour par un raffinement de la langue, une « joliesse » du dire à la hauteur des grands de ce monde, bref, d'aristocratiser cet ordinaire en même temps que les mœurs de la cour se polissent. À de rares exceptions près, comme l'œuvre d'Urfé, cette aristocratisation accroît seulement la distance entre l'amour et le dire d'amour, au point

39. Sapho, « Ode à une femme aimée », dans *Poèmes*, trad. de Renée Vivien avec le texte grec, Paris, Alphonse Lemerre, 1908, p. 13.

que ce dire délicieux éclipse le sentiment, prétexte et non plus visée du discours. Que la Carte du Tendre nous soit encore connue le souligne, tandis que les conversations de *Clélie* sont tombées dans l'oubli. La tonalité vraisemblable du sentiment ne s'entendra qu'en quittant le domaine de la préciosité, qu'en s'affranchissant de son encodage, de la multiplicité des personnages pour atteindre le « je » amoureux qui s'épanche sans contrainte. Ce sera la grande affaire du classicisme, avant que le romantisme ne l'exploite à son tour.

Chasteté contre impudeur

Le maniérisme et le baroque sont plus que deux diction du roman sentimental. Ce sont deux visions du monde. D'abord, leur stratégie discursive diffère, le maniérisme créant un effet d'incertitude, de scepticisme, de « soupçon » (ce que développeront le fantastique et le gothique des siècles plus tard), tandis que le baroque recherche la crédibilité, développant des stratégies pour convaincre. Ce baroque-là n'aime pas l'inconstance maniériste et se méfie de ce que, par ses effets de rhétorique, le détail l'emporte sur toute notion d'harmonie. Il tente de la corriger en élargissant la perspective.

Jugeons-en d'abord : De Nervèze s'exécute donc avec *Les chastes et infortunées amours du baron de l'Espine* (1598), Des Escuteaux aussi, décidément prolifique avec *Les chastes et heureuses amours de Clarimond et Antonide* (1601) et *Les infortunées et chastes amours de Filiris et Isolia* la même année, sans compter les anonymes et toujours chastes amours d'Hélène de Marthe (1597), de Filerophon et de la belle de Mantoue (1604). Cet idéal n'est-il pas tout entier contenu, enfin, dans le titre *Les tragiques amours du fidel' Yrion et de la belle Pasithee, où se voit combien peut un amour honorablement et saintement poursuyvie et comment se termine celle qui a des intentions impudiques* (1601)?

Chasteté contre impudeur, voilà en somme la dichotomie principale sur laquelle se fonde le nouveau code moral, quand les femmes passent au second plan, quand le pouvoir politique voit la monarchie rassembler ses forces au détriment du pouvoir des grands seigneurs de l'époque médiévale tandis que l'ordre religieux se remet du choc de la Contre-Réforme. De telles données contextuelles pèsent lourd dans la redéfinition de l'ordre moral. Celui-ci, fort de son expérience ratée avec la courtoisie des romans médiévaux, refuse l'épanchement du sentiment. Les manuels ovidiens sur l'art d'aimer se transforment en protocole de la civilité, comme le *Tableau ou miroir des chastes et pudiques amours du prince Parthénophile et de la princesse Cléonice* (1613), d'Abraham de La Faye, dont le titre seul avoue sa « dés-érotisation ».

Dans le cas du baroque, le carcan social nous invite à penser les romans sentimentaux de l'époque comme des exutoires.

Demeure une constante, qui vaut pour le maniérisme et le baroque : nulle trace de jubilation érotique, tout au plus une érotisation contrôlée, souvent malheureuse, quand le *fatum* antique est remplacé par la morale chrétienne.



CHAPITRE 4

Percevoir, ressentir, raconter

Lire un roman, a fortiori s'il parle d'amour, n'est pas un geste anodin. Mais pourquoi cette emphase particulière sur le contenu sentimental du récit? Y aurait-il une spécificité à la lecture du roman d'amour? Selon Roland Barthes, il n'est de lecture que participative : « Lire cependant n'est pas un geste parasite, le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité¹ ». En d'autres termes, rendons au lecteur ou à la lectrice son dû, oublions notre idée préconçue d'une hiérarchie entre un auteur démiurgique et un lecteur qui viendrait se greffer sans participer au livre. Si le livre existe, c'est certes grâce à un auteur et à un éditeur, mais s'il vit, c'est par la lecture. En quoi consiste cette lecture? « Je passe, je traverse, j'articule, je déclenche, je ne compte pas² », poursuit Barthes. On ne se contente pas de subir des émotions par procuration; tout affect investi dans la lecture recompose l'ordre des perceptions et le texte qui les supporte. Dans le cas du roman d'amour, la lectrice fait l'expérience d'une perte, d'un oubli de soi lorsqu'elle se projette dans l'histoire, mais aussi d'une réinvention imaginative à mesure qu'elle forge un paysage mental. Ce faisant, elle compose un monde et un être-au-monde, une attitude dans ses rapports à son environnement réel autant qu'imaginaire.

La « lectrice », disons-nous, et pas le lecteur. Car les femmes ont eu un rôle déterminant dans l'écriture et la diffusion des romans d'amour puisqu'elles les ont inspirés (l'amour courtois en est la preuve), les ont écrits (de plus en plus fréquemment depuis la fin du 16^e siècle) et les lisent (depuis toujours). Et ce sont elles que vise le roman d'amour. Mentionner « depuis toujours » n'induit cependant pas « de la même manière », puisque le contexte est prédominant dans l'acte de lecture d'un genre dont l'autonomie s'affirme au 20^e siècle : en s'adressant principalement à la lectrice, le roman d'amour joue certes sur une connivence du sentiment, mais aussi sur une culture commune, des attentes d'écriture et des effets de mode qui valent autant pour les Précieuses du 17^e siècle que pour la femme « libérée » des années 1970. Le fait que la maison d'édition canadienne *Harlequin* se spécialise dans ce genre en 1964 pour mieux cibler sa clientèle féminine nous le confirme : le genre s'écrit essentiellement en anglais avant d'être traduit dans les autres langues occidentales, comme si, aujourd'hui, la langue anglaise servait mieux qu'aucune autre le dire d'amour! Or, si auteur et maison d'édition imaginent une lectrice « idéale » en fonction de laquelle s'écrit et se révisé le texte, il est aussi une lectrice bien réelle, qui peut adhérer au texte mais aussi achopper à celui-ci au cours de la lecture, une lectrice dont les réactions sont aussi difficiles à prévoir que les perceptions singulières. En somme, il est aussi des incidents de lecture que ni l'auteur ni l'éditeur ne peuvent prévenir.

Percevoir, ressentir, raconter... Comment mieux en rendre compte que par la singularité d'une histoire, la voix d'une héroïne, le récit d'un destin? Parmi la pléthore d'écrivains anglophones qui pratiquent le genre, notre choix s'est arrêté sur Theresa Charles, à qui l'on attribue une trentaine de romans, dont la plupart ont été traduits en français chez J'ai lu. C'est un de ses romans traduits que nous prendrons comme étude de cas pour parler de l'acte de lecture : paru dans l'Angleterre d'après-guerre, en 1947 précisément, *Happy Now I Go* a été traduit par *Lake, qui es-tu?* chez Trévisé en 1959, puis réédité chez J'ai lu. Remarquable dans son écriture et dans sa construction, *Lake, qui es-tu?* est de ces romans d'amour qui facilitent l'identification, et donc l'adhésion de la lectrice, sans pour autant lui dénier une part active dans la recherche du sens.

Une histoire partagée

Un roman d'amour qu'on relit est un roman d'amour « réussi ». Qu'on le recommande, le prête ou le donne à une amie est un gage de qualité. Les relations d'une lectrice à sa lecture, une fois le roman fini, peuvent s'ouvrir au cercle des intimes ou des collègues de travail; la lecture du *best-seller* peut même devenir un impératif social (« Quoi, tu n'as pas lu *Raison et sentiments?* ») qui permet de souder une communauté par le moyen de la culture commune. Mais avant de parvenir à l'échange relationnel, le choix du roman en librairie, en bibliothèque ou au supermarché, de même que sa lecture, sont affaire de solitaire : si nous avons privilégié un livre qui n'appartient pas à la maison Harlequin, c'est parce que les lectrices de séries ont tendance à lire sans distinction la totalité d'une production (d'une sous-catégorie au moins), ce qui restreint d'emblée notre champ d'investigation

1. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 17.

2. *Ibidem*, p. 18.

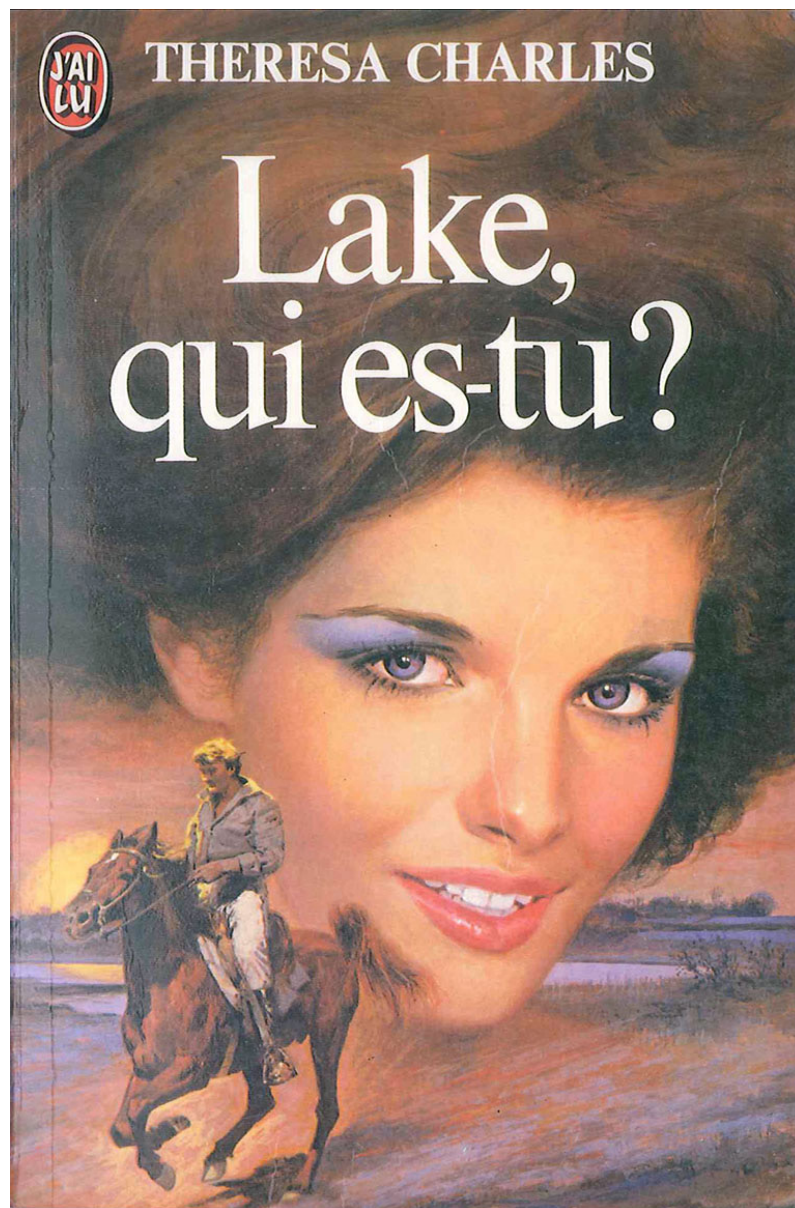
à la part économique et à une démarche exclusivement passive. Certes, une telle démarche explique la création du site Internet d'Harlequin, son succès d'abonnements par le site, la possibilité pour les lectrices de lire leur roman en ligne; du reste, le site joue de l'illusion, puisqu'il a l'allure d'une immense page de couverture (formules, couleurs vives, offre de réduction, liste des collections avec menu déroulant, le tout étant bien évidemment surconnoté). Cela commande une étude particulière à laquelle nous préférons substituer une démarche plus volontiers comparatiste. Nous nous limitons en fait à la situation qui est la nôtre, partagée par beaucoup : aller fouiner dans les rayons, parcourir avec avidité les quatrièmes de couverture. Tout commence avec la prise en main du livre, un choix motivé par une couverture prometteuse, la connaissance de l'écrivain(e) voire de sa nationalité, une collection estampée « Romans d'amour », une quatrième de couverture alléchante... bref, avec ce moment clé de stabilisation par reconnaissance et de prédiction par interprétation.

Dès le premier contact

Que donne à voir et à sous-entendre le dessin en couverture de *Lake, qui es-tu?* Un visage de femme à la bouche entrouverte, à la chevelure abondante, qui se fond dans un paysage crépusculaire, peut-être du matin, peut-être du soir. Une couleur attire le regard : le mauve rare des yeux de la femme, déjà identifiée comme l'héroïne; le visage semble émerger du lac, avec en arrière-plan la ligne d'horizon. Un cavalier à la chevelure blonde, au visage hâlé, qu'on perçoit immédiatement comme un *topos* du roman d'amour – à moins qu'il ne soit lui-même le héros du livre? Qui connaît les codes iconographiques de J'ai lu sait déjà que la couverture de *Lake, qui es-tu?* est en accord avec l'histoire, ce qui décuple le plaisir de la prédiction : le cavalier sera important. En avoir confié la réalisation à Jean Mascii (1926-2003) correspond à la politique éditoriale choisie par J'ai lu dans les années 1980 : en tant que portraitiste classique, Mascii sait accorder le visage du héros mis en situation dans une posture, voire une scène, représentative du livre.

Avant de se consacrer au dessin de couvertures de livres pour J'ai lu, le Français Jean Mascii a réalisé pour le cinéma plus de 2 000 affiches aussi différentes que *Les feux de la rampe*, de Chaplin (1952), *Plein soleil*, de Clément, *Les yeux sans visage*, de Franju (1960) et *Le Guépard*, de Visconti (1962); dans la veine sentimentale, il sera l'affichiste du collectif *La Française et l'amour*, des *Liaisons dangereuses*, de Vadim (1960), d'*Angélique, marquise des anges*, de Borderie (1964), et de ses suites, et de *Maria Chapdelaine*, de Carle (1983). Chez J'ai lu, Yves Thos, artiste de renom reconnaissable à son hyperréalisme et à ses sfumatos, et Jean Mascii semblent se partager la part du gâteau amoureux...

C'est, entre autres, ce qui distingue le J'ai lu de l'époque du Harlequin, qui n'a pas cette préoccupation, quoi qu'il en dise (depuis, J'ai lu a adopté une stratégie plus souple, des couleurs plus criardes, des illustrations n'ayant qu'un vague rapport avec le texte). Le dessin de Mascii remplace celui qui, dans la même collection, avait été abandonné : la première couverture proposait une codification jugée caduque. Privilégiant le fond sablé, elle donnait à voir une jeune femme de profil, qui porte un chemisier blanc très sage et pose dans une attitude de recueillement (prière, imploration?) tandis qu'en arrière-plan, le visage d'un homme peu amène est seulement esquissé. C'est dire que cette couverture renvoie davantage à l'esprit des Delly. La femme cheveux au vent est, au contraire, l'image même de la sensualité.



Concernant le sujet de la prédiction, le titre réserve aussi des surprises. Côté anglais, si *Happy Now I Go* fait référence au poème *Farewell*, de Robert Nichols, et à son départ pour le corps expéditionnaire en 1915, il faut admettre que cette note intertextuelle échappe totalement à la lectrice française et désamorce donc sa coopération interprétative.

Farewell, le titre anglais, est en fait difficilement exportable, même dans des pays de même langue. Lorsque le roman paraît en 1968 aux États-Unis, il s'intitule *Dark Legacy*. Tandis que *Fairer Than She*, *House on the Rocks*, *Proud Citadel* leur semblent exportables, les maisons d'édition américaines Dell, Ace ou Paperback Library changent d'autres titres pour permettre une meilleure accroche : *The Man for Me* devient *The Shrouded Tower*; *Nurse Alice in Love* se transforme en un mystérieux *Lady in the Mist*; *Widower's Wife* s'efface au profit du plus accrocheur *Return to Terror*.

En conséquence, plutôt que d'en rester à une traduction littérale, on choisit, pour le titre en traduction, de jouer la carte de l'énigmatique, déjà contenu dans le titre d'origine : *Happy Now I Go*; mort ou nouveau départ dans la vie? Le titre français, *Lake, qui es-tu?*, entretient le mystère. C'est le nom que se choisit l'héroïne amnésique puis le surnom que se donne le héros. Dans l'ordre de la lecture, le titre s'interprète d'abord comme une interrogation sur l'identité de l'héroïne aux yeux mauves, ensuite sur la relation de celle-ci avec son époux aux cheveux de flamme. Il suffit ensuite de retourner le livre, d'examiner la quatrième de couverture, pour que la lectrice rêve non seulement de l'histoire à venir, mais aussi de la vie de l'auteure.

Avec l'auteure

Lake, qui es-tu? est signé par Theresa Charles. En quatrième de couverture, J'ai lu présente une notice biographique qui met l'emphasis moins sur des éléments informatifs que sur ce qui relève, pourrait-on dire, d'une recomposition affective : « Écolière, Theresa Charles *imagine* des histoires, *dévore* des romans. Écrire est aujourd'hui la *grande passion* de sa vie et l'Angleterre a fait d'elle une de ses plus célèbres romancières » (c'est nous qui soulignons ces indices de « charge affective »). Tout en gommant une réalité sans doute moins vendeuse, ce procédé rhétorique conditionne en partie l'esprit (qui tient de l'évasion émotive) de la lecture attendue, favorisant l'identification de la lectrice à l'auteure, avant même son identification à l'héroïne. Mais qu'est-ce à dire en comparaison de la longue biographie des éditions de Trévis : pour Theresa Charles, « ses personnages sont toujours profondément réels »! Dès lors, elle est « la proie d'une certaine émotion quand elle entreprend un nouveau roman qui, lorsqu'il touche à sa fin, lui cause une véritable souffrance ». Ainsi comprend-on que chaque don de roman à son éditeur est de l'ordre du... sacrifice, et en aucun cas une subordination à l'appareil éditorial! Il est vrai que l'auteure est une femme très attachante : « en plus de sa carrière », nous affirme-t-on sans ambages, « elle se consacre à l'élevage, au jardinage et participe aux floralies locales » (cette dernière information servant de clef de lecture pour *Le jeu de l'ombre – Trust me, my Love*, en anglais, 1975). Mais ce n'est pas tout, car elle « s'intéresse aussi très vivement à la musique classique, à la poésie et aux animaux domestiques », ce qui explique que dans sa ferme au sud de l'Angleterre, outre « des moutons et quelques vaches laitières, elle possède trois chiens, un chat, un cheval et un âne ». Par leur précision, les informations ne sont donc pas seulement livrées, elles sont garanties, affirmées au point qu'on peut parler d'une volonté de croiser deux données souvent opposées : d'un côté, le réalisme maximal, de l'autre, la perception émotive qui subjectivise. Pour parachever le tableau et ajouter au pathos aujourd'hui perçu comme incroyablement ridicule, le texte s'achève par : « Elle se penche avec intérêt sur la protection de la vie et de la nature et refuse catégoriquement d'utiliser des insecticides sur son domaine. L'heureuse conséquence en est qu'oiseaux et papillons y vivent nombreux et qu'elle éprouve un vif plaisir à les observer. »

Nous comprenons bien pourquoi, de ce long descriptif écrit au présent de l'indicatif, manière de figer l'auteure dans une biographie atemporelle et en même temps en accord avec les préoccupations écologiques d'une époque, J'ai Lu n'a extrait que deux informations, l'une ayant trait à l'enfance de l'auteure, l'autre à sa situation auctoriale. Mais que penser vraiment de cette biographie de Trévis? À force de détails, sa véracité ne paraît-elle pas douteuse? Une voix nous susurre à l'oreille que le profil de Theresa Charles fait naître une chaîne symbolique à ce point parfaite qu'elle en est suspecte : d'un côté une auteure idéale, de l'autre une lectrice idéale.

Mais cette lectrice reste-t-elle idéale si, plutôt que de mettre exclusivement ses compétences au service du texte, elle a envie de mener un petit travail d'investigation? Elle brise d'elle-même le lien de confiance de manière définitive lorsqu'elle trouve en quelques clics sur Internet... *ceux* qui se cachent sous le nom de « Theresa Charles » : tandis que l'écrivaine anglaise Irene Maude Swatridge utilise le pseudonyme de Jan Tempest pour écrire plusieurs romans Harlequin, lorsqu'elle écrit conjointement avec son mari, Charles John Swatridge, c'est Theresa Charles qui signe (nous exceptons les autres noms de plume dont elle use par ailleurs). Peut-être est-ce pour cette raison que la quatrième de couverture ne propose pas de photo de l'auteure... Cela étant dit, une dernière précision : aguerrie à la lecture de romans d'amour, la lectrice prend l'habitude de lire des biographies toutes coulées dans le même moule, si bien que le sujet de la véracité passe sans doute au second plan derrière « l'effet » de proximité instauré.

La biographie fictive version J'ai lu au dos de *Lake, qui es-tu?* et dupliquée sur tous les autres romans écrits à quatre mains sous le nom de Theresa Charles est fondée sur le ludique et sur le don. La générosité de l'écrivain prime sur le mercantile, l'artisan du bonheur sur l'écrivaine professionnelle : « Écrire est aujourd'hui la *grande passion*³ » de Charles, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une vocation (déjà petite, elle imaginait des histoires) et que chaque roman est un don... La force d'attraction du mot « passion », même s'il est associé à l'écriture, n'en dévoile pas moins la nature profonde de Theresa Charles, une femme qui *sait* de quoi elle parle et qui *sait comment* en parler puisqu'elle fait figure d'autorité (« l'Angleterre a fait d'elle une de ses plus célèbres romancières »). La lectrice entre alors, par illusion d'optique (la vente pour le don), dans le champ de l'évasion par la proximité avec une auteure féminine qui, elle aussi, a été une « dévoreuse de romans ». Ce savant mélange en seulement deux phrases, c'est monnaie courante dans le genre sentimental, mieux, une stratégie éculée pour J'ai lu, avec une hiérarchie implicite par l'utilisa-

3. C'est nous qui soulignons.

tion de l'emphase : Theresa Charles est *célèbre* en Angleterre, Debbie Macomber a – seulement – du succès (elle est « l'auteur de nombreux romans sentimentaux qui ont obtenu un *grand succès* aux États-Unis »), alors que Victoria Holt est « l'auteur de nombreux *best-sellers* publiés aux Éditions J'ai lu » et que Rosemary Rogers est incontestablement une valeur sûre puisque ses deux premiers romans « ont *pulvérisé les records* de l'histoire de l'édition américaine ». Et il va de soi que la stratégie du faire-valoir n'est valable que pour les quelques élues ayant réussi à s'échapper de la foule anonyme qui compose l'essentiel des auteurs de romans d'amour.

À ses débuts, Harlequin ne proposait pas d'éléments biographiques de ses auteurs en quatrième de couverture, lui préférant une autre stratégie, tournée vers la suridentification du livre : un résumé assez long et la promotion de la maison d'édition par le slogan imprimé (« Tout un monde d'évasion », « Harlequin. Les pages les plus romantiques pour les cœurs les plus tendres », « Laissez-vous emporter dans le monde merveilleux d'Harlequin », « L'amour se vit, Harlequin l'écrit »). À présent, sur son site et sur les ouvrages de ses auteurs « les plus vendeurs », la biographie a largement sa place pour favoriser la connivence entre la femme écrivaine et la lectrice.

Dernier élément, et non des moindres : aucune mention n'est faite, pour les lectrices françaises, de la spécificité du sous-genre – les romans de Theresa Charles entrent dans la catégorie des *gothic romances* ou *gothic romantic mysteries* –, chez qui elle resterait sans écho ou pire, serait connotée négativement. Ce masquage révèle combien la proximité culturelle établit aussi vite une connivence qu'un éloignement par incompréhension, qui peut égarer la lectrice, l'aiguiller sur une fausse piste. Dans notre cas, le choix répond à la triple connexion : une couverture qui plaît, un titre qui interpelle, un résumé qui accroche. L'interrogation contenue dans le titre est comme la promesse d'un « suspens » qui va permettre l'évasion (suspension du temps) et le frisson (suspens ou *suspense* qui nous laisse dans l'incertitude).

Dans une même langue

La lectrice est mise à contribution pour participer à la construction du sens, sachant que toute son attention, qui doit être centrée sur la révélation de l'amour, repose sur une énigme à résoudre. Souvenons-nous du code herméneutique proposé par Roland Barthes, c'est-à-dire « l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse⁴ ». Dans ce contexte, le travail de la lectrice peut être compliqué ou facilité par l'auteur, voire par le traducteur, qui a sa part dans le processus d'acculturation. Au cœur du roman d'amour, hors de question que la lectrice s'éloigne du sujet principal parce qu'elle buterait sur des mots inconnus, des références opaques qui n'appartiennent pas à son encyclopédie culturelle. Ce jeu subtil, chaque auteur de romans d'amour y fait face au moment du choix de ses paramètres, selon le degré d'exotisme voulu : le désert africain n'est pas la Provence; le discours des personnages peut inclure des mots étrangers traduits ou non, en fonction du degré de mystère intentionnel... Dans *Lake, qui es-tu?*, il y a très peu de termes, d'expressions ou de références à expliquer, l'auteure instaurant une proximité culturelle d'abord maximale avec sa première lectrice – celle de 1947 – et une proximité certes moindre mais toujours fonctionnelle un demi-siècle plus tard. En effet, la Seconde Guerre mondiale fait partie d'une encyclopédie partagée et quant à sa description du travail à la campagne, une fois que l'on quitte Londres pour Lakelands, elle se réduit à une scène détaillée de battage. Rien de déstabilisant, tout au plus une brève explication des rations alimentaires et d'essence, plus généreuses pour les travailleurs des champs que pour les autres⁵. Charles n'a pas vocation d'écrire un roman historique; le contrat est clair dès le début, il n'y a donc aucune raison de s'appesantir sur des détails inutiles au récit. Si « Lakelands » n'évoque rien, « Lakelands, Leacombe, près de Halminster, dans le Devonshire⁶ », devra nous suffire à imaginer le lieu.

4. Roland Barthes, *S/Z*, p. 27.

5. Theresa Charles, *Lake, qui es-tu?*, Paris, J'ai lu, ©1947, 1981, p. 174 et p. 218, titre anglais : *Happy Now I go*.

6. *Ibidem*, p. 97.

L'éclaircissement d'un mot, d'une chose, se fait toujours en relation avec l'intrigue, ce dont on se rend compte dès les premières pages du livre. Ainsi Charles est-elle attentive à ses choix intertextuels disséminés dans le texte : « Je n'avais oublié que ce qu'il valait mieux oublier, puisque je pouvais encore me souvenir de détails infimes, comme de cette illustration du livre de Bunyan *Le voyage du pèlerin*, où l'on voit Chrétien, le héros du livre, se réjouissant d'avoir perdu son fardeau. Je pouvais également me souvenir de *Robinson Crusoé* et d'une image représentant un Robinson barbu, penché sur les traces des pas de Vendredi⁷. »

Assurément, l'incise « le héros du livre » aide la lectrice qui n'aurait pas lu Bunyan, tandis que la référence à l'image de Robinson fait partie d'un fonds commun partagé par tous les écoliers, qu'ils soient anglais ou français. Quand la référence se fait plus pointue, le travail de lecture est alors simplifié : « Tu es comme cet homme dans le poème de Keats qui avait épousé une belle inconnue, et au banquet de mariage elle s'est transformée en serpent. Ce poème s'appelle *Léda*⁸ », confie la narratrice amnésique à Nicolas Chammer, son nouvel époux. À peine la lectrice a-t-elle le temps d'intégrer cette référence que ledit Chammer rétorque : « Non. Pas *Léda*. *Lamia* ». Qui croire ? « Je suis certaine qu'il s'appelle *Léda* », insiste Lake, « et moi je suis certain que non », réplique Nicolas avant d'ajouter, bon pédagogue, « *Léda* était une tout autre personne, la mère d'Hélène de Troie⁹ ». Cette fois, la lectrice fait confiance à Nicolas, visiblement sûr de son fait, mais garde en mémoire cet épisode, car elle se donne pour mission de résoudre l'énigme en recueillant tous les indices, si anodins puissent-ils paraître. La suite lui donne raison, puisque cette modification du souvenir (*lapsus memoriae*), « *Léda* » à la place de « *Lamia* », lui servira à connoter négativement le personnage du même nom dès son apparition : *Léda-Lamia* n'est-elle pas en effet associée au serpent ? La lectrice attentive est sur le qui-vive, déjà convaincue de la nocivité du personnage, bientôt confirmée dans son sentiment par ses invectives répétées qui l'apparentent à ce qu'on appelle couramment... « une langue de vipère ». Dans le cas des références mythiques, grecques ou médiévales, on se souviendra que c'est une pratique courante, Barbara Cartland, sa compatriote, en usant et en abusant jusqu'aux stéréotypes les plus éculés. Mais, chez Charles, la technique employée consiste plutôt à laisser le choix à sa lectrice, selon son niveau d'éducation, sa curiosité ou l'intensité de sa lecture, de prolonger ou non les pistes qu'elle suggère. *Léda* est d'abord confondue avec *Lamia*, ce vampire sanguinaire qui dévore les enfants et séduit les hommes d'après la mythologie antique. Parce que *Léda-Lamia* vampirise sa belle-fille en la conduisant insidieusement vers sa vision lascive et sexuelle du monde, la lectrice éclairée superpose des récits, ce qui ajoute à son plaisir et l'éloigne d'autant d'une lecture passive. *Léda* est aussi surnommée « *Circé* » par un de ses hôtes, cette *Circé* de l'*Odyssée*, qui change l'équipage d'Ulysse en pourceaux : cette référence est donnée explicitement dans le texte.

De son côté, le traducteur – ici, la traductrice Christiane Imbert – facilite tout ce qui pourrait constituer des accidents de lecture propres à briser l'immersion de la lectrice dans le livre. Ainsi, à l'acte de traduction s'ajoute une fonction référentielle qui, quoique minimale, favorise la représentation mentale de la lectrice, c'est-à-dire qu'elle relie le référent (objet du monde) et la référence (objet mental). Le nom « Lake » est alors l'objet d'une note de bas de page dès sa première occurrence¹⁰ afin que la lectrice ignorante de la langue anglaise en comprenne le sens (« lac ») et la prononciation. Plus loin, Imbert explique la valeur de l'acre, unité de mesure conservée dans la traduction, sans doute pour faire couleur locale, plutôt que de simplement la convertir en ares¹¹. À la même page, elle explique brièvement à sa lectrice française que « Torquay » est une « plage sélecte, le Deauville anglais », activant ainsi une proximité de lieux de rêve, sachant que la mode dans les années 1960 est aux auteurs anglais qui incarnent le paradoxe d'un exotisme proche. Une connivence implicite est d'ores et déjà nouée. Toutefois, le travail de la traductrice ne vise qu'à pallier la différence culturelle entre la lectrice non anglaise et l'auteure britannique. Par exemple, lorsque Charles utilise le mot latin *pax*¹², elle ne fait pas de note pour en donner la traduction française.

De la sorte, l'encyclopédie se partage entre deux univers culturels de référence, celui de l'émetteur et celui du récepteur. Ce qui n'en relève pas reste à la discrétion de l'auteure, soit que celle-ci décide de tout expliquer, voire de livrer un glossaire des mots étrangers à la fin du livre, comme c'est le cas dans certains romans Harlequin, soit qu'elle préfère garder quelques incises que la lectrice pourra décoder ou non, selon son degré d'instruction. Évidemment, les mots non décodés dans le texte ne peuvent en

7. *Ibidem*, p. 8-9.

8. *Ibidem*, p. 56.

9. *Ibidem*, p. 57.

10. *Ibidem*, p. 9.

11. *Ibidem*, p. 118.

12. *Ibidem*, p. 272.

aucun cas servir à constituer l’inventaire du code herméneutique. Ce serait briser le pacte lui-même, celui de la confiance qui, nous venons de le voir, s’étend à une relation triple : la lectrice, la traductrice, l’écrivaine.

Selon son degré de connaissances

Les perceptions et les attitudes de lecture sont en partie guidées par le paratexte, tandis qu’il y a de la part de Theresa Charles et de sa traductrice une volonté manifeste de faciliter la lecture, sans pour autant prémâcher le texte. De sorte que *Lake, qui es-tu?* peut se déployer aisément, en respectant le schéma classique du roman d’amour, qui fait la part belle aux rivaux, sources de tous les maux qui empoisonnent le couple. Ainsi, lors de l’inventaire du code herméneutique, le triangle amoureux prend forme au cours de la narration. Il se compose de Lake, le mari d’Yseult, celle-ci, perçue comme une femme-enfant, et Léda, la belle-mère d’Yseult, dont Lake aura refusé les avances. Or, à ce triangle peut s’en superposer un autre, laissé à la discrétion de la lectrice. Il se crée par la collecte d’indices, la culture encyclopédique de la lectrice (que cette culture soit antérieure à la lecture du roman ou qu’elle soit le résultat de recherches déclenchées par la lecture elle-même). D’abord, « Yseult » est un prénom médiéval. Il fera ainsi songer à Tristan, l’amant idéal qu’on est donc tenté de voir sous l’apparence bourrue de Lake. Ensuite, Lake est le surnom du personnage masculin donné par Yseult, tandis que la gouvernante l’appelle « Monsieur Lance ». Son vrai nom est Lancelot, comme il le signale à Yseult : « Mes parents avaient eu l’idée saugrenue de m’appeler “Lancelot”. Mon diminutif était “Lance”. Mais vous m’appeliez “Sir Lancelot du Lac” et peu à peu vous avez commencé à dire simplement “Lake” et ce surnom est resté; il est certainement préférable à Lancelot¹³ ». Dans un troisième temps, la chienne de Lake porte le nom de Guenièvre, nom que lui a donné Yseult : « Un nom approprié : Lancelot et Guenièvre. Il faut bien que vous ayez une Guenièvre, Lake? – Pourquoi pas une Elaine? – Elaine ne compte pas, elle est morte d’amour parce que Lancelot ne l’aimait pas. Peut-on mourir d’amour, Lake¹⁴? ». Enfin, Léda fait une révélation à Yseult : « Ne me dis pas que tu avais ignoré que Lake et moi avions été amants? Tu m’avais souvent taquinée à son sujet et tu m’avais surnommée “Guenièvre”. N’aie pas l’air si épouvantée¹⁵ [...] ». Cette révélation s’avère être un mensonge : Léda n’a jamais revêtu le rôle de la reine Guenièvre, n’a eu aucune liaison avec Lake. À partir de ces indices, le triangle fantasmé prend sa source dans le conte médiéval. De fait, des équivalences se mettent en place, certaines assurées comme Lake dans le rôle de Lancelot du Lac et Yseult dans celui de la reine Guenièvre. Celle qui concerne Léda est plus problématique. Il semble qu’elle soit une fausse Guenièvre. Est-ce que cela fait d’elle toutefois une Elaine? C’est à la lectrice de se l’imaginer ou non.

Si le degré de culture générale induit une lecture particulière, ouvre l’horizon des possibilités, la lecture d’autres romans de Charles peut aussi infléchir l’attitude de lecture dans le sens d’une attente plus précise que celle qui consiste à butiner tel ou tel roman d’Harlequin, de J’ai lu, d’aller ici et là fureter dans différentes collections, dans plusieurs aires culturelles, etc. Cette attente peut être reliée à la notion de répétition, même si, pour notre part, nous préférons déplacer l’enjeu pour parler de variations. Alors qu’à partir de la lecture de deux ou trois livres du même auteur se reconnaît – intuitivement parfois – une manière d’écrire, de positionner ses « cailloux blancs » au long des pages, la lectrice aime saisir les écarts, les infimes variations parfois entre telle et telle histoire. Or, la lectrice qui aurait lu, comme nous l’avons fait, *Lake, qui es-tu?* et *Lindisfane*, roman antérieur de Charles, ne peut s’empêcher de faire la comparaison entre ces deux romans, sachant que J’ai lu, qui a puisé une partie de son fonds de commerce chez Trévisse, n’a pas réédité *Lindisfane* (*The Distant Drum*, 1940) dans la foulée de *Lake, qui es-tu?* dans les années 1980. Le tableau ci-dessous permet d’établir un jeu de correspondances précises, tout en sachant que la lectrice des deux œuvres aura certainement des souvenirs plus diffus :

Titre du roman	<i>Lindisfane</i>	<i>Lake, qui es-tu?</i>
Titres des parties qui structurent le roman	Le rêve; Le mariage; La crise; La guerre	La fuite; Frustration; Accomplissement
Contexte	Seconde Guerre mondiale en Angleterre : Londres puis Lin Brooke	Seconde Guerre mondiale en Angleterre : Londres puis Lakelands

13. *Ibidem*, p. 117.

14. *Ibidem*, p. 289.

15. *Ibidem*, p. 304.

Prénom de l'héroïne	Lindisfane	Lake puis Yseult
Première page du roman = rêve de l'héroïne	Lindisfane rêve d'un homme blond qui l'aime	Lake rêve d'un homme roux qu'elle aime
Énigme	Qui est Lindisfane, qui ne connaît pas son passé?	Qui est Lake, l'amnésique?
Première rencontre masculine puis mariage avec	Ralph Mitchell	Nicolas Chammer
Maternité	Ral, fils de Ralph et Lindisfane	Chris, fille de Nicolas et de Lake-Yseult
Départ narratif du mari	Ralph part à la guerre	Nicolas meurt à la guerre
Confrontation	Lindisfane contre Ralph	Yseult contre Léda, sa belle-mère
Seconde rencontre masculine, inattendue	Rodolphe Lindisfane, qui est l'homme du rêve, réformé parce qu'il boite	Lake/Lancelot, qui est l'homme du rêve, réformé parce qu'il boite
Relation symbolique entre nom et lieu	Lindisfane Brooke/lieu = Lin Brooke	Lake/lieu = Lakelands
Jeu sur les prénoms	Lindisfane renommée « Kilmeny » par Ralph	Lancelot renommé « Sir Lancelot du Lac » puis « Lake » par Yseult
Révélation de l'énigme du passé	Lindisfane a été nommée ainsi par reconnaissance : sa mère, infirmière, a soigné Rodolphe Lindisfane avant de partir de chez lui. Elle est morte en 1919, laissant sa fille à l'orphelinat	Yseult se souvient que c'est par sa faute que Lake boite. Elle se souvient aussi que Léda l'a manipulée et l'a éloignée de Lake, qui a toujours été son grand amour
Rebondissements	Mort de Rodolphe, Lindisfane est son héritière, Ralph revient de la guerre avec une jambe et un bras en moins	Incendie de la maison; mort de Léda dans l'incendie
Révélation de l'amour	Lindisfane se rend compte de son amour pour Ralph	Yseult se rend compte de son amour pour Lake
Fin du roman	<i>Happy end</i> : Lindisfane et Ralph sont heureux	<i>Happy end</i> : Yseult et Lake sont heureux

Ce tableau des correspondances permet de penser que *Lindisfane* (1940) a servi d'ébauche à *Lake, qui es-tu?* (1947). Tout commence par un rêve de l'héroïne dans lequel on l'appelle « Lindisfane ». Elle tente de décoder :

« Mais son prénom à lui (l'homme du rêve) m'échappait. J'étais convaincue qu'il était caché quelque part, au plus profond de ma mémoire, mais je ne pouvais le faire surgir. Tout ce que j'avais pu obtenir était la lettre initiale "R" [...]. »

“Lindisfane...” étrange prénom dont j'ignorais l'origine. Il était musical, disait-il, mais d'une longueur absurde et aussi la cause d'un embarras pour moi. [...] C'était le nom sous lequel j'avais été acceptée à l'orphelinat et c'était, en tout cas, une des rares choses que je possédais. Mais pour éviter des questions que je détestais et appréhendais, je signalais invariablement “L. Brooke” et disais à mes amis de m'appeler “Fane”¹⁶. »

16. Theresa Charles, *Lindisfane*, Paris, Trévis, ©1940, 1963, p. 12, coll. « Stendhal », titre anglais : *The Distant Drum*.

À partir de là, Charles construit entièrement *Lindisfane* sur le décodage de ce rêve : l'héroïne rêve d'un amour absolu pour un jeune homme inconnu, à tel point qu'elle a du mal à fonctionner dans la réalité. Ce rêve l'accapare, l'obsède, l'empêchant de s'impliquer totalement avec son mari, jusqu'au moment où elle rencontre l'inconnu en question. Mais, à la différence de *Lake, qui es-tu?*, cet inconnu, Rodolphe Lindisfane, ne sera pas son élu : « J'avais rêvé que c'était l'automne et que je venais retrouver Rodolphe sur la terrasse. J'avais vu Ralph à sa place et j'avais su que Rodolphe était mort. Mais dans mon rêve... j'avais haï Ralph d'être vivant et cette partie de mon rêve, en tout cas, n'était pas vraie car je remerciais Dieu soir et matin, depuis cette affreuse nuit à l'hôpital, de m'avoir rendu Ralph¹⁷. »

Lindisfane sert donc d'ébauche (assez peu réussie, reconnaissons-le) à *Lake, qui es-tu?* L'héroïne se perd, se trompe, s'égare, celui dont elle s'éloigne et qu'elle fait souffrir n'est pas le bon. « Lake », elle, se focalisera sur le bon personnage, dont elle a peur à tort, apprenons-nous à la fin. La lectrice de *Lake, qui es-tu?* pourra d'autant mieux s'identifier à l'héroïne qu'il est question d'énigme autour de la perte de mémoire et de la confusion des rôles. La tension créée ici est plus forte que dans l'esquisse *Lindisfane* grâce à la présence d'un nouveau personnage, celui de Lédä, dont la lectrice pressent l'ambiguïté assez rapidement.

La lectrice et l'héroïne

Mettre en scène une héroïne idéalisée, parée de toutes les vertus, cela valait à l'époque des Grecs, des amants médiévaux, des maniéristes ou encore, au début du 20^e siècle, avec « l'esprit Delly ». Autres temps, autres mœurs, autres lectrices. Le roman d'amour n'a plus vocation à relayer le discours moral du père ou du prêtre; bien souvent il ambitionne même de déculpabiliser la lectrice dans son rapport au corps, ses désirs charnels, sa sexualité. Amants passés, jeux érotiques sans lendemain, voire adultère : toutes les dérives d'hier sont légitimées par la « quête du grand amour ». Cette veine est largement exploitée par Harlequin. Aujourd'hui, les psychologues dénoncent à qui mieux mieux les rêveries romantiques et enjoignent les jeunes filles de garder les pieds sur terre et la tête sur les épaules dans une société où le « réalisme » prime sur l'imaginaire. Adieu, prince charmant, bonjour, voisin de palier! Un tel parti aurait pu saper le fonds de commerce des collections sentimentales, mais celles-ci ont su s'adapter à l'évolution des mentalités sans renier une large partie de leur lectorat. En effet, toutes les lectrices ne souhaitent pas s'identifier à ces modèles décomplexés : soit qu'ils ne leur correspondent pas, soit qu'elles n'en ont pas envie. Elles rêvent d'enchantement, de frémir comme dans les bras du premier amour. Que se passe-t-il quand, en guise de rêve, elles plongent dans le cauchemar et que les bras sont ceux d'un inconnu menaçant?

Entre rêve et cauchemar

« Je courais, mais pas assez vite pour échapper à ce bruit de pas qui me poursuivait. Le tunnel était étroit et noir. Je courais, les mains tendues, aveugle dans les ténèbres¹⁸. » Ainsi s'ouvre le roman de Theresa Charles, ainsi commence l'identification à un « je » refusé chez Harlequin, dont les consignes d'écriture interdisent l'emploi de la première personne du singulier (le monde d'Harlequin se vit à la troisième personne du singulier, toujours). Avec le récit à la première personne, la lectrice est dans le cœur et l'esprit de l'héroïne, pour vivre et ressentir. Elle partage une intimité. La pratique de lecture semble dès lors emprunter deux tendances : l'utilisation de la troisième personne favorise moins la spontanéité que le processus de traduction, ce rôle d'« interprétant du message textuel » que reconnaît Pascale Noizet chez la lectrice de romans d'amour¹⁹; la première personne inverse la relation. Comment ne pas se sentir menacé(e), avec le « je », par un bruit effrayant, celui d'un passé lointain? « Le tunnel se rétrécissait encore et je me blessais contre ses parois, mais je n'osais pas m'arrêter. Le bruit de pas me suivait, un pas lourd, pesant, de boiteux : le pas de la Peur²⁰ ». L'usage de l'imparfait implique qu'il s'agit d'un rêve que le pas haletant et la peur capitalisée transforment en cauchemar : la lectrice entre dans le roman d'amour par la porte de la frayeur, de l'inconnu menaçant, d'un mystère pesant. Cette Peur avec majuscule, c'est un homme dont on ne sait rien.

Prémonition ou souvenir occulté? Les deux à la fois? Le rêve intègre un élément clé de la psychanalyse populaire, selon laquelle la vérité du sujet s'énonce aussi bien sinon mieux dans le rêve, expression des conflits inconscients, que dans le discours

17. *Ibidem*, p. 353.

18. Theresa Charles, *Lake, qui es-tu?*, p. 5.

19. Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour : entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Kimé, 1996, p. 175.

20. Theresa Charles, *Lake, qui es-tu?*, p. 5.

conscient. Ce motif renoue également avec toute une tradition romantique, au sens que lui donne l'histoire littéraire. En effet, alors que le 18^e siècle privilégie la raison et l'analyse, les romantiques allemands et anglais font la promotion du rêve comme porte d'accès à la vérité, de la même manière qu'ils donnent voix aux catégories de population jusqu'alors exclues du discours littéraire : les enfants, les pauvres, les fous, ce que l'on peut rapprocher de l'aliénation vécue par l'héroïne pendant son amnésie. Le roman d'amour puise à cette veine fondamentale pour la construction du récit; c'est ainsi que le rêve est presque un *topos* du genre. Encore faut-il savoir en doser les effets et les implications.

« La surprise et la douleur suffoquèrent Dana quand elle sentit le couteau acéré pénétrer dans son abdomen²¹ » : la lectrice ne peut croire que *Le chemin de nos vies* (*Flashback*, 1984), d'Amanda Carpenter, puisse commencer par un tel drame! Comme dans *Lake, qui es-tu?*, *Le chemin de nos vies* débute par le rêve de celle qui sera l'héroïne, rêve signalé par des éléments d'irréalité : « Ses yeux accusateurs se posèrent sur l'inconnu nerveux, au type étranger et à l'air menaçant, accroupi devant elle. Il paraissait terriblement bizarre, mais le paysage aussi, aux couleurs vertes et brunes, qu'elle contemplait avec égarement²² ». Un parallèle se dessine avec *Lake, qui es-tu?*, avec l'image du tunnel (« La brume s'obscurcit et, bientôt, le monde entier disparut à nouveau dans un monstrueux néant ténébreux²³ »), à laquelle s'ajoute le viol symbolique reconnaissable à la première phrase. Ici, la construction est audacieuse, avec le rêve dans le rêve, l'inconscience dans l'inconscience : Dana dort, et dans son rêve elle s'évanouit. « Le monde d'évasion » promis par la collection « Harlequin » se présente sous la forme d'un cauchemar. Pire, *Le chemin de nos vies* a été publié dans la sous-collection « Romantique » alors que l'histoire de la télépathe Dana est une succession de cauchemars nocturnes et diurnes, aux antipodes du « coucher de soleil aux Caraïbes » qu'annonce le texte publicitaire figurant en première page du livre. Qu'importe cette distorsion entre le sujet et la collection pour un livre en particulier, puisque la même année (1984), Harlequin lance la sous-collection « Intrigue », consacrée au croisement de la romance et du thriller. Rien de tel avec J'ai lu, qui ignore les sous-collections : aucun horizon d'attente n'est donc induit pour la lectrice francophone de *Lake, qui es-tu?*

Deux lectrices s'opposent donc : celle du *Chemin de nos vies* est soit déçue par l'absence totale de romantisme, de sensualité, voire d'érotisme (jeux de mains, frôlements de cuisses, regards lourds de sous-entendus), soit, comme dans notre cas, soufflée par une telle audace, par la déstabilisation du genre; celle de *Lake, qui es-tu?* n'a pas les mêmes attentes, car le seul pacte qui lui est proposé est celui de la quatrième de couverture, mystérieuse sans rien vraiment promettre, sinon la présence du cavalier aux cheveux de flamme.

Oublier pour mieux se construire

L'on apprend rapidement que la narratrice de *Lake, qui es-tu?* est une table rase. Amnésique, elle aura pour but de combler les trous de son passé, les manques de sa vie d'avant la rencontre avec son sauveur, Chammer. « Je ne savais ni où j'étais, ni où j'allais », dit la jeune femme à propos de son cauchemar : cela vaut pour le personnage tout autant que pour la lectrice, finalement. L'identification est ici à son paroxysme. Comment la faire perdurer?

Les découvertes, égrenées tout au long du roman, sont à la fois celles de la lectrice et de la narratrice, sans qu'elles se recoupent forcément, comme nous l'avons signalé avec l'épisode de Léda-Lamia. L'ouverture est totale, la disponibilité de la lectrice étant assurée par la présence de cet être vierge, non marqué par une psychologie trop typée. Est-ce pourquoi cette astuce narrative est largement employée par les romancières? L'éventail des possibles se déploie; l'invention de soi en tant que lectrice coïncide cette fois avec la réinvention de soi à laquelle doit se livrer le personnage. Prolongeant le parallèle, le désir d'évasion à l'origine de l'acte de lecture trouve son équivalent dans la fuite réelle de celle qui veut échapper à un traumatisme réactivé par le bruit sourd de pas qui la poursuivent, le bruit de son passé. Mais qu'en est-il de son présent? Que le roman s'ouvre avec un bombardement en plein Londres, et nous voilà plongé(e)s avec certitude au cœur de la Seconde Guerre mondiale. Pas de décor exotique, de plage ensoleillée ou de château sombre, mais la reconstitution en quelques traits volontairement réalistes (réveil à l'hôpital; bombes et tirs de la D.C.A.; ville en ruines) d'un épisode dramatique, choisi une fois de plus pour sa valeur de lien symbolique : il extériorise et amplifie la détresse intérieure de la jeune amnésique.

21. Amanda Carpenter, *Le chemin de nos vies*, Paris, Harlequin, ©1984, 1985, p. 5, coll. « Romantique », titre anglais : *Flashback*.

22. *Ibidem*, p. 5.

23. *Ibidem*, p. 5.

Le thème de l'amnésie amène celui de la fidélité à soi-même. L'héroïne n'a pas de points de repère pour se définir; des indices sont disséminés dans le texte et lorsqu'elle recouvre la mémoire à la suite d'un choc, elle découvre aussi la continuité entre qui elle est et qui elle a été. Il y a des valeurs qui perdurent, donc, au-delà des différences de comportement. L'essence de l'être est intacte. Une éthique structurant le personnage est affirmée, et sur ces mêmes valeurs éthiques se fonde la promesse de fidélité qui doit clore toute histoire d'amour. Parce que l'héroïne s'est révélée fidèle à elle-même par-delà les circonstances traumatiques, elle peut être fidèle à l'autre. À son tour, la lectrice est invitée à s'interroger sur les valeurs qui fondent son identité, gage de bonheur futur. Le thème structurant serait alors : être soi, envers et contre tout. En conséquence, le sujet de l'amnésie est l'une des ramifications possibles de ce thème englobant, avec l'échange d'identités (entre deux sœurs, amies, cousines, etc.). Il est obligatoire de connaître la motivation de l'échange et surtout, pour la lectrice, de la jauger puis de l'approuver, d'en être finalement la complice amusée. Il peut s'agir pour l'héroïne de rendre service, de sauver celle qu'elle va remplacer d'une situation fâcheuse, comme dans le cas de *Jeux d'amour* (*Love Play*, 1981), de Rosemary Rogers. L'inventivité est de mise, toujours valorisée dans le texte, et même signalée dans le passage à la traduction. Par exemple, le titre *Dangerous Masquerade* (1977), de Janet Dailey, évite la transcription littérale (« Dangereuse mascarade ») au profit de *La fiancée de paille*. C'est l'une des meilleures traductions de titres chez Harlequin, avec, en quatrième de couverture, l'explication du glissement de l'expression connue « homme de paille » à celle de « fiancée de paille », puis l'exposition des ingrédients nécessaires à la dramatisation : « une comédie de fausse identité » qui « risque fort de tourner au drame » pour la « comédienne d'occasion ». L'inventivité du scénario peut se cacher dans la motivation de la mascarade, lorsqu'il faut surseoir à un manquement moral jugé trop lourd de conséquences. Si une égoïste refuse de se marier du moment que son amoureux devient aveugle, quitte à lui briser le cœur, que peut faire l'héroïne sinon se dévouer et prendre sa place? Ce sera la trame de *L'aigle aux yeux vides* (*An Eagle Swooped*, 1970), d'Anne Hampson. L'échange en question n'est pas forcément volontaire, et relève parfois du registre de la méprise : l'héroïne amnésique peut se voir attribuer une place qui n'est pas la sienne. Ce ressort de la comédie, du vaudeville et du théâtre baroque peut à tout moment basculer dans la tragédie (*L'inconnue du Mississippi*, en anglais *Come Love a Stranger*, de Kathleen E. Woodiwiss en 1984). Pour nombreuses que soient les variables du thème englobant, elles s'embranchent à partir de deux perspectives distinctes : l'échange enclenche le rôle à jouer (paraître ce que l'on n'est pas) tandis que la perte de mémoire, au contraire, empêche toute dissimulation, si bien que l'héroïne s'ingénue ensuite à masquer son handicap. Dans les deux cas, la tension narrative ne se résout que d'une seule façon : à la fin, l'héroïne est en accord avec ce qu'elle est. Elle ne triche pas, ne ment pas. Et, en conséquence, elle gagne.

Au thème de l'amnésie – une amnésie amie pour la lectrice, qui se rapproche de l'héroïne, et une amnésie amie pour l'héroïne, parce qu'elle va se découvrir vraiment, et en être plus forte – comme point de départ de l'intrigue se greffe une série de potentialités narratives. Si l'amnésie est simulée, comment réagira la personne qui est bernée? Si au contraire l'amnésie est réelle, comment l'héroïne réagira-t-elle face à ceux qui s'étonnent de son comportement en contradiction avec son ancienne personnalité? Pire : et si l'amnésie n'était que le symptôme de la folie? Le scénario choisi implique un développement narratif particulier, il fait appel à un code herméneutique précis : la simulation provoque un malaise grandissant chez l'héroïne, devant les conséquences de sa supercherie; la réelle perte de mémoire l'angoisse parce qu'elle en ignore la durée et qu'en attendant elle ne se reconnaît pas; la possible folie relègue l'amnésie au rang de symptôme et la déconnecte peu à peu de son univers référentiel. Ce troisième développement permet de dramatiser la situation (« Et si elle allait essayer de me faire passer pour folle?²⁴ » pense notre narratrice au sujet de Léda) mais est moins susceptible d'être retenu, sous peine de faire basculer le texte dans la tragédie. Quant aux deux premiers développements, ils sont largement exploités par le roman d'amour. Réelle ou simulée, l'amnésie est l'un des ressorts narratifs principaux du roman d'amour; encore faut-il préciser qu'elle est presque toujours rétrograde, comme dans le cas de *Lake, qui es-tu?*, de *La fille de la lande* (*The Strange Waif*, 1978), de Violet Winspear, ou de *L'inconnue sans passé* (*Run from Heartache*, 1982), de Brenda Trent. C'est-à-dire qu'elle consiste en un effacement de ce qui s'est passé avant le traumatisme, pendant une durée indéterminée. Cette amnésie d'évocation, comme on la nomme aussi, permet de nouer des tensions fortes entre les protagonistes, de les dénouer ensuite lentement, jusqu'à la résolution finale. Ou brutalement, avec un choc qui révèle tout, d'un coup.

Tout est question d'être et non de paraître. Néanmoins, les apparences ont leur rôle à jouer dès lors qu'elles ne sont plus trompeuses mais révélatrices, dissipant les mensonges, fausses révélations, médisances et autres ressorts du vaudeville. Dans le roman d'amnésie comme dans tout roman d'amour, la lectrice est appelée à déchiffrer les symptômes du désir, dont les personnages

24. *Ibidem*, p. 131.

ignorent souvent eux-mêmes la portée. Autrement dit, *Lake, qui es-tu?* est en tous points un roman d'apprentissage et de formation, où l'on apprend à décoder les inflexions de la voix, le langage du corps, les sous-entendus des regards. C'est une grammaire de l'amour qui s'ordonne pour celle qui apprend à devenir une femme. À partir de cette contrainte narrative, deux types de lectrices se distinguent : l'inexpérimentée, qui se trouve donc en adéquation avec le sujet, et la lectrice aguerrie, qui prend plaisir à refaire le parcours de l'amoureuse en glanant les indices. Ainsi, le rêve du cavalier – celui de l'illustration, celui qui est annoncé en quatrième de couverture (« Il y a ce cavalier aux cheveux de flamme qui était peut-être le bonheur... ») se précise : « Je vis l'homme aux cheveux roux et son cheval s'évanouir dans un nuage de poussière. [...] Je sus que c'était là le désir brûlant de l'amour, sa solitude et son tourment. Je sus que le commencement et la fin de toute chose, le lever du soleil et le couchant, le passé et l'avenir étaient concentrés pour moi en ce seul homme²⁵ ». Pour Lake, il ne fait aucun doute que cet homme, c'est Chammer; pour la lectrice, rien n'est moins sûr... et la suite lui donnera raison. L'homme ne meurt-il pas dans les mois qui suivent son mariage? Nouveau coup dur pour l'épouse enceinte. Mais la lectrice rusée ne s'en laisse pas conter : le drame se noue à la page 80, et à partir de lui le mystère de l'homme roux est relancé.

Lequel est le bon? Cette interrogation reprend un grand motif du roman de formation, qui consiste à savoir identifier la personne qu'il nous faut et que l'on veut. Dickens, prolongeant la tradition littéraire du *bildungsroman* (dont il sera question au chapitre 6), en fait l'une des multiples intrigues de sa vaste fresque *David Copperfield*. Au long des 900 pages de ce roman, le jeune David apprend à se défier des faux-semblants chez ses proches, ses relations, ceux qui prétendent ne vouloir que son bien en n'attendant qu'une chose : le poignarder dans le dos. D'abord marié à Dora Spenlow, dont il était tombé amoureux au premier regard, il découvre qu'elle ne lui convient pas, pour comprendre à la fin la vraie nature de son attachement à Agnès Wickfield, qu'il a toujours côtoyée comme une sœur. La lectrice du roman d'amour ne suit pas d'autre chemin, lorsque la trame de l'histoire comprend une héroïne élucidant pas à pas ses sentiments profonds. Ainsi, dans *Comme si c'était vrai*, de Rosemary Carter (*Safari Encounter*, 1982), où Jenny Malloy réentend parler de Joshua Adams, qu'elle avait connu dans son enfance : « Dans son esprit, il demeurait toujours un garçon insupportable. Il était impossible de l'imaginer en homme²⁶. » Au cours du roman, elle révisé son opinion, l'homme détestable étant aussi un être désirable, celui qu'elle croyait intransigeant et dur de cœur se révèle sensible et à l'écoute de sa peine, tandis que la lâcheté de son fiancé Bruce apparaît au grand jour. Changer de perspective sur son entourage, c'est à la fois se comprendre et s'apprendre par et avec les autres, motif largement employé par Jane Austen. Ce mouvement est porté à son paroxysme dans *Lake, qui es-tu?*, où la froideur masculine, d'abord tenue pour hostile, s'avère être le signe d'une grande passion bafouée. Premières impressions trompeuses et jugements à l'emporte-pièce doivent donc être dépassés dans le parcours sentimental de l'héroïne comme dans le trajet de la lectrice.

Une enquête pleine d'émotions

Sans la lectrice, pas d'histoire : nous le savons avec Roland Barthes, avec Umberto Eco aussi, qui l'a démontré dans *L'œuvre ouverte* et prolongé tout au long de *Lector in fabula*. Il s'agit donc de saisir en quoi l'activité coopérative amène « le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implice, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre²⁷ ». Mais il n'existe pas de lectrice idéale sinon dans les livres eux-mêmes, si l'on songe à *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino. Faute de reproduire un parcours où tous les signes sont non seulement interprétables mais chaque fois débusqués et interprétés, examinons les tensions qui apparaissent lorsqu'on demande à la lectrice deux opérations distinctes, l'une faisant appel à la raison, la seconde à ses émotions. Nous situons-nous dès lors seulement dans la coopération interprétative ou, subrepticement, glissons-nous vers l'interprétation critique? La frontière est bien mince, rappelle Eco. Nous nous bornerons donc au champ de la critique « qui raconte et exploite les modalités de coopération textuelle » en prenant soin d'éviter celle qui « utilise le texte²⁸ ».

25. *Ibidem*, p. 43.

26. Rosemary Carter, *Comme si c'était vrai*, Paris, Harlequin, ©1981, 1982, p. 9, coll. « Harlequin », titre anglais : *Safari Encounter*.

27. Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, ©1979, 1989, p. 8, coll. « Biblio Essais ».

28. *Ibidem*, p. 243.

Chercher les indices, trouver l'amour

D'un côté, le travail de la lectrice de *Lake, qui es-tu?* consiste à déployer son savoir-faire d'enquêtrice. Ce faisant, elle doit s'appuyer non pas sur la confiance comme mode de relation au texte mais, au contraire, sur la méfiance, manière de souligner, avec Eco encore une fois, que la coopération textuelle repose sur la rencontre de deux stratégies discursives, non de deux sujets individuels²⁹. Assurément, la stratégie discursive de la lectrice est en partie tributaire d'une compétence et réside, dans notre cas, dans la capacité de défiance/confiance, et cette compétence est invitée à s'exprimer par les ruses du texte, dont l'astuce de l'amnésie. Le mouvement est alors double, puisqu'il convient de se défier de ce que disent ou pensent les différents protagonistes pour s'en remettre plutôt à son propre jugement, à faire rebondir la confiance offerte à la narratrice sur soi.

De la même manière qu'elle joue à se faire peur dès la première page (elle sait bien, en vertu du pacte de lecture, que la fin sera heureuse), la lectrice joue à Miss Marple, cette dame qui s'y connaît aussi bien dans le décodage des amours que dans celui des crimes. Cette posture du « détective en fauteuil » (*armchair detective*) invalide le pire des clichés du roman d'amour, à savoir que ce dernier ne demanderait aucun effort de concentration, d'interprétation. Tout texte suscite un effort, si minime soit-il; le texte n'existe que par l'acte de lecture, la superposition des deux discours qui produit *autre chose*. En même temps – et c'est la subtilité du dosage qui en fait la qualité – *Lake, qui es-tu?* s'appuie sur les émotions de la jeune amnésique. Enceinte de son époux Nicolas mort au combat, elle fait une rencontre qui la bo uleverse : des pas réels cette fois, un boitement lugubre devant sa porte, une voix caverneuse qui appelle par trois fois « Yseult » et doute de son amnésie, jugée trop commode. Le véhicule émotionnel est évident; puisque la lectrice s'est déjà identifiée à la narratrice, il ne reste ici qu'à dire combien l'implication émotive est largement souhaitée dans la lecture du roman d'amour, et qu'elle participe donc à l'élaboration de cet *autre chose* qui dépasse le texte écrit.

Les pas font frémir. Et une voix masculine se présente : « Je suis Lake ». L'émotion l'emporte sur tout raisonnement : « Mon cerveau buta contre l'obstacle, tout s'embrouilla. La seule chose que je sus avec une certitude implacable, c'est que ma deuxième vie était finie. De nouveau j'entendis ce sourd vrombissement dans les oreilles. Je me sentis vaciller et tombai en avant, dans les ténèbres de l'étroit tunnel³⁰. »

Cet épisode est déterminant – cette détermination étant interprétable par l'évanouissement et le retour au cauchemar initial. « Ténèbres/étroit tunnel » laissent supposer le pire à la lectrice : cet épisode clé déstabilise en même temps narratrice et lectrice, fusionnées par le « je ». À partir de cette rupture avec une période déjà révolue s'ouvre un univers incertain et conflictuel. C'est celui de la « confrontation polémique » que provoque justement la rencontre avec l'autre : ainsi les deux éléments stables du roman d'amour sont-ils indissociés.

Dans *La corrida de l'amour*, collectif sous la direction de Julia Bettinotti, cinq éléments stables sont répertoriés pour la structure des Harlequin : la rencontre; la confrontation polémique; la séduction; la révélation de l'amour; le mariage. Si l'on met de côté le cinquième élément (ou si on le module : union, dans son sens général), ces quatre éléments sont stables pour tout roman d'amour.

Tout roman d'amour met l'accent sur la confrontation polémique, qui occupe l'essentiel de l'économie du texte. À lire *La corrida de l'amour*, les variables sont nombreuses, des rivalités familiales à l'imposture, de la jalousie au mystère, des conflits de personnalité au mariage en difficulté. La lectrice le sait d'avance, et savoure différemment les variables dont use l'écrivain, car la gamme des émotions qu'elle explore varie en conséquence. Dans *Lake, qui es-tu?*, toutes ces variables se combinent, compliquant le schéma narratif et, par conséquent, le code herméneutique. Quant aux émotions ressenties à la lecture, elles peuvent se dialectiser comme suit : peur/plaisir; ressentiment/gratitude; répulsion/attirance. On pourrait croire que nous extrapolons ici le travail de Claude Lévi-Strauss sur la tension parfaite d'oppositions structurales nées d'expériences contradictoires, voire conflictuelles comme vie/mort ou faim/satiété, ou abstraites comme unité/diversité, que le récit mythique cherche à résoudre. Mais c'est plutôt au travail de Marie-Laure Ryan auquel nous pensons (*Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in*

29. *Ibidem*, p. 82.

30. Theresa Charles, *Lake, qui es-tu?*, p. 86.

Literature and Electronic Media, 2001). Alors les émotions que nous avons dégagées pour le roman d’amour sont prises dans les rets de la dialectisation que Ryan dégage dans son étude sur l’histoire du récit : l’immersion (donc émotions) et l’interactivité (quand le lecteur est conscient du discours artistique en tant que surface textuelle) qui, au sein des productions, peuvent s’opposer ou s’allier.

Il serait vain de chercher un roman d’amour qui n’inclurait pas de participation émotive et où cette participation ne soit pas dialectisée. À partir de cette donnée fondamentale, la coopération textuelle s’entend comme une articulation entre la raison et l’émotion, celle-ci servant le code herméneutique. Reconnaître les indices parce qu’ils valident notre émotion.

Les pièces du puzzle « Lake »

La construction des personnages s’articule en fonction de cette dialectique dont le noyau est Yseult : Lake semble la mépriser et lui vouer un fort ressentiment; Yseult a peur de lui et est attirée; Léda lui donne une image d’elle qui lui répugne, comme lui répugne cette Léda qui se dit son amie. Ainsi, des relations étroites se tissent entre trois personnages et permettent d’activer l’un des grands ressorts du roman d’amour : la femme, l’homme, le personnage (réel ou non) qui les sépare. Les autres personnages ne sont qu’annexes dans ce jeu triangulaire.

Theresa Charles utilise très souvent le cadre familial et la mise en place d’une relation triangulaire fréquemment envenimée par d’anciennes haines, par une jalousie malade. Dans *Fièvre citadelle*, Dana vit sous le même toit que Justin, qui déteste cordialement son frère Roc : bien que fiancée au premier, c’est de Roc qu’elle tombe amoureuse. Dans *Le château de la haine*, Roberta se découvre une demi-sœur qui la hait d’autant qu’elle a épousé celui qu’elle désirait.

Yseult se rapproche de Sophie, la servante toute dévouée à son mari, tandis qu’elle se méfie de Béatrice, qui refuse de la considérer comme sa maîtresse et n’obéit qu’à Léda. Le texte lui-même favorise ces correspondances. « Vous ne pouvez rien m’apprendre sur une sournoise comme Béatrice » explique Sophie à Yseult. Celle-ci induit autre chose : « J’avais l’impression qu’elle aurait aimé dire “comme M^{me} de Wintney” au lieu de “Béatrice”. Du moins, le regard qu’elle me lança en disait long sur ce point³¹ ». Que ce soit vraiment sous-entendu ou non importe peu en définitive, le message est davantage adressé à la lectrice qu’à elle-même. Le triangle se reforme en conséquence, écartelant un peu plus l’héroïne : Lake + Sophie; Yseult; Léda + Béatrice. Le spectre émotionnel s’enrichit d’autant par la sélection des personnages secondaires, dotés de propriétés simples. Yseult se trouve alors prise dans un étau où sa belle-mère a une alliée sûre en la personne de Béatrice qui, forte de cet appui, méprise sa jeune maîtresse. L’effet recherché par cette violence est évident : la lectrice ne peut qu’être touchée par une telle injustice, de sorte que sa dialectique première – peur/plaisir; ressentiment/gratitude; répulsion/attirance – est parasitée par le sentiment du juste et de l’injuste.

Nous approchons de la complexité du décodage, qui s’éloigne une fois de plus des préjugés formés à l’endroit du roman d’amour. Au centre, une héroïne à laquelle s’identifie la lectrice, qui remodèle sa propre perception de ce qui doit être, de ce qui est, de ce qui ne doit pas être. Yseult ne doit pas être jugée à l’aune de ce qu’elle a été, mais de ce qu’elle est dans le temps de la narration. On aborde là l’idéal du moi qui rêve de se refaire une moralité, persuadé qu’on peut s’acheter une conduite et, ce faisant, changer la perception des autres. N’est-ce pas le ressort principal des œuvres de Delly, somme toute? Appliquant la dimension morale de Delly à notre sujet en l’arrachant à sa dimension chrétienne, si Yseult a été mauvaise, c’est qu’elle a été corrompue par un système éducatif inadapté (Léda, la mauvaise institutrice). Cela n’en fait pas pour autant un être mauvais. Chez Delly, c’est en côtoyant la vertu féminine que beaucoup de héros rectifient la donne. Chez Charles, c’est la femme qui s’affranchit seule de son éducation. L’optimisme est convoqué, à l’instar du message amoureux : tout peut s’arranger, finalement. Ce sera le fil rouge motivant la lecture, le désir de voir l’héroïne gagner rendra la lectrice plus attentive aux signes du texte. Le code se dévoile mieux grâce à l’implication émotive.

31. *Ibidem*, p. 199.

La lectrice intègre à son insu deux caractéristiques issues du modernisme littéraire : le monologue intérieur, signalé dans le texte par une mise en italiques, et la connaissance populaire de l'apport psychanalytique, ici transmis par des réflexions psychologisantes. Lire le roman, c'est donc accompagner la narratrice dès la page 8 : « *Je ne peux même plus me rappeler quelle était cette terreur. C'est pourquoi je me sens si légère, prête à danser et à chanter [...].* » Elle guide la lectrice vers la compréhension d'elle-même et donc de l'intrigue, c'est pourquoi seule la voix intérieure d'Yseult se fait entendre et non toutes celles des personnages. On suit un seul chemin. La dernière occurrence du monologue intérieur se situe lors de l'événement qui va abattre les murs réels et symboliques entre Yseult et Lake, à la page 272.

Monologue intérieur : cette technique littéraire transcrit directement les pensées des personnages, sans passer par la parole rapportée ou le récit surplombant (celui du narrateur omniscient). On en fait généralement remonter les débuts narratifs à 1887 (Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*) et la théorisation à 1931 (Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur*).

Dès l'instant où les deux personnages peuvent vraiment dialoguer, les monologues disparaissent car l'héroïne n'est plus seule dans sa tête. On passe alors d'un régime de lecture à un autre, d'une lecture de déchiffrement (ou de décryptage) à une lecture plus facile où l'on peut se laisser entraîner par les émotions amoureuses vers lesquelles tend le genre.

Entre les deux passages cités, la vulgarisation psychanalytique se manifeste à travers un ensemble de phrases comme : « *Oui, mais c'est son subconscient qui a parlé, et le subconscient ne ment pas!* me répondait quelque part, dans mon cœur, une voix exultante³² ». Ce n'est évidemment pas de la psychanalyse scientifique, comme le prouve l'utilisation du mot « subconscient », que Freud a récusé très tôt dans ses travaux, mais la version qui en est diffusée dans les pages « psycho » des magazines féminins. Au demeurant, faire siéger le subconscient dans le cœur revient à tenter de concilier la référence pseudo-scientifique et le ton communément employé dans le roman d'amour. Yseult ne s'arrête pas là, sa voix intérieure s'apparente ensuite à la petite voix de la conscience de Jiminy Cricket du *Pinocchio* (1940) de Walt Disney, à cette différence près que sa fonction n'est pas de relayer les règles de bonne conduite parentales, mais de laisser entendre l'intuition du cœur. « *Idiotie!* me disait la voix, *Nicolas t'avait bien prévenue qu'on ne pouvait pas supprimer une tranche de son passé. Lake est ton passé*³³ ».

Plus qu'une simple application d'une technique littéraire ou le surgissement d'un symptôme psychanalytique, le monologue intérieur sert avant tout à immerger la lectrice dans les émotions de l'héroïne. « *Pourquoi faut-il que cela finisse? Nous sommes tellement heureux!... Pourquoi faut-il que nous soyons séparés*³⁴? ». Ce passage fait partager à la lectrice l'un des rares moments de bien-être éprouvé par Lake-Yseult, en même temps qu'elle lui fait ressentir ses angoisses. On aborde ici un autre style de lecture, qui consiste à se laisser envelopper, à marquer une halte dans la progression de l'intrigue pour alléger la tension narrative et donner accès aux émotions. Il n'y a pas plus de divertissement érotique que de purs moments de bonheur, de joies banales du couple avant la tempête, ce qui est une constante chez Charles et la démarque d'autres auteures centrées sur le corps exultant, comme Rosemary Rogers.

Une fois épuisées les variables de la confrontation polémique, le dénouement heureux tant attendu est largement expédié dans la troisième partie de l'œuvre intitulée « Accomplissement », après une vingtaine de pages de remémoration, puis cinq pages d'explication. Le rythme de l'enquête est arrêté. Avec la révélation du sentiment amoureux, on atteint une nouvelle stase dans le récit, comme un arrêt sur image : la lectrice peut se laisser envelopper par les sentiments enfin épanouis des protagonistes, sachant que cet « accomplissement » a lieu dès lors que le troisième personnage, Léda, ne constitue plus une menace pour le couple. La mangeuse d'hommes, la femme-vampire meurt, et son influence néfaste avec. Rien ne peut plus entraver la joie familiale entre Lake, sa femme et la fille née de son union avec Chammer. Les dix dernières lignes du roman suffisent à le dire. Car la lectrice

32. *Ibidem*, p. 211.

33. *Ibidem*, p. 211.

34. *Ibidem*, p. 68.

prolonge ensuite, une fois le livre fermé, le plaisir d'une intrigue bien menée et, partant, le sentiment de plénitude accompagnant les retrouvailles.

Quand la lectrice... est un lecteur

Il est temps à présent de tenir compte du cas de figure où ce n'est pas la lectrice qui s'empare du texte mais... le lecteur, ce « un sur dix » du lectorat du roman d'amour hors Harlequin³⁵. Qu'il puisse participer à l'enquête ne fait aucun doute, car cette compétence est partagée quel que soit le sexe de la personne qui lit. Qu'il construise le sens de la narration n'est pas même à discuter. En revanche, les émotions ressenties divergent forcément de la position de la lectrice, et savoir trouver en quoi peut nous permettre de cerner comment l'émotion entre en lice dans l'inventaire du code herméneutique.

Pour sa part, la lectrice retrouve avec *Lake, qui es-tu?* une des constantes du roman d'amour jusqu'à peu, c'est-à-dire que la femme est dépendante de l'homme. Son identité passe par son patronyme (M^{me} Chammer et M^{me} de Ludith), son prénom « Lake » s'avère être celui de son mari. Tout son être est conditionné par l'homme. Cela vaut aussi financièrement, puisque sa subsistance est assurée par les deux hommes de sa vie. Cette forme d'aliénation sociale qui s'ajoute à l'aliénation induite par l'amnésie peut tenir le lecteur à distance, car s'il peut aisément partager les tourments liés à la recherche identitaire, il lui est plus difficile d'adhérer à un personnage démunie de tout contrôle sur son existence. Les récits types destinés aux petits garçons, ceux qui conditionnent leur accès à l'univers symbolique, sont traditionnellement des histoires d'aventure et de conquête – où le héros cartographie le monde, inscrit son nom sur des territoires inexplorés, des blancs de la carte du réel – et suscitent donc des rêves de maîtrise. Que le lecteur se trouve face à un personnage absolument désemparé, et tout son édifice identitaire risque de vaciller : dès lors, mieux vaut tenir à distance l'héroïne qu'adhérer à ses luttes.

En revanche, rien n'exclut qu'un lecteur puisse, sinon s'identifier en totalité à une héroïne, à tout le moins partager les émotions qui lui sont assignées. Si l'on compare le roman de Theresa Charles à deux grands classiques de la littérature sentimentale du 19^e siècle, *Les Hauts de Hurlevent* (1847), d'Emily Brontë, et *Jane Eyre*, publié la même année par sa sœur Charlotte, les enjeux de la lecture masculine du roman à fort investissement sentimental apparaîtront plus clairement. Dans le premier, la passion l'emporte sur toute considération sociale, et rien n'empêche le lecteur de se projeter dans ce monde aux émotions aussi violentes que le vent soufflant sur les landes du Yorkshire. Notons d'ailleurs que l'apogée du roman survient lorsque l'héroïne s'exclame « Je suis Heathcliff » : en s'identifiant au protagoniste masculin, elle affirme la totale fusion des amoureux, brouillant les frontières identitaires et facilitant l'adhésion du lecteur sans distinction de sexe. La logique de la passion redistribue les cartes, à tel point que même la détermination sexuelle, la plus fondamentale de toutes, est mise entre parenthèses. Dans *Jane Eyre*, l'enjeu pour l'héroïne est de s'affirmer socialement, d'exister et d'agir en son nom propre dans une société où les femmes n'avaient aucune existence légale, le mari seul ayant pouvoir de signer un document officiel aux yeux des instances juridiques. L'orpheline désargentée Jane ne voudra donc épouser le riche et hautain Rochester, propriétaire de Thornfield Manor où elle est simple gouvernante, que si elle peut s'assurer de ne pas dépendre de lui, c'est-à-dire après avoir reçu un héritage. Pour intense qu'elle soit, la passion est donc assujettie à une motivation sociale que le lecteur ne peut ignorer, mais qu'il peut avoir du mal à partager. Le cas est encore plus frappant avec la *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, dont l'objectif premier est d'obtenir un mariage équitable dans une société où l'homme a tout pouvoir.

Comprenons bien qu'il ne s'agit pas de la difficulté que peut éprouver le lecteur à épouser la cause féministe : idéologiquement, la chose ne pose aucun problème, comme en témoigne par exemple l'engagement du philosophe britannique John Stuart Mill. Si ce n'était qu'affaire théorique, le lecteur n'aurait a priori aucun mal à souscrire à une cause qui ne le touche pas directement. La question est bien plus profonde : il s'agit en réalité de la position que peut occuper le lecteur dans un schéma où la place centrale est occupée par une personne qui dépend des autres quant à son identité même. Cette position étant trop instable pour le lecteur formé par des récits de maîtrise et de conquête, il lui est certes loisible de se tourner vers les personnages masculins. Faute d'identification à proprement parler, des affects peuvent être partagés, comme la noble résolution de Chammer de rendre heureuse l'héroïne, le tiraillement deviné entre l'amour et le devoir patriotique, voire la froide réserve de Lake, dont le secret invite le lec-

35. C'est 9,5 % selon l'association Romance Writers of America (<http://eweb.rwanational.org/eWeb/dynamicpage.aspx?webcode=StatisticsReader>). Certains sites annoncent jusqu'à 25 %, sans pouvoir présenter de sources vérifiables.

teur à un travail d'enquête imaginative. Un choix s'offre même entre le « gentil » Chammer qui assure l'existence de son épouse et le « méchant » Lake qui coupe court à toute ébauche de communication par le sarcasme.

Affects partagés, donc, sans qu'il soit question d'identification pour autant. Trop peu d'indices sont livrés sur les émotions des personnages pour qu'une telle adhésion puisse avoir lieu : Chammer ne laisse en fin de compte qu'une impression fugace, celle d'un homme qui aura traversé la vie de l'héroïne sans percer son mystère et dont la mort n'est que rapportée par un témoin. Même le travail de deuil fait l'objet d'une ellipse (« Je ne porte plus le deuil parce qu'il ne l'aurait pas aimé³⁶ », dit Yseult), si bien qu'il devient irréel dans la mort. Quant à Lake, comment s'identifier à une énigme? On ne peut que tenter de le déchiffrer, mais l'identification se ferait davantage à une image, une projection formée par le lecteur, qu'à un personnage défini par l'auteur.

Lire DU roman d'amour, ce n'est pas seulement se laisser envahir par les sentiments, c'est aussi faire preuve d'acuité, de perspicacité. L'œuvre de Theresa Charles offre à saisir en quoi la « lecture de divertissement » qui, à en croire ses détracteurs, devrait faire appel à la seule compétence de lecture (pour ne pas dire de déchiffrement pour les plus acerbes, persuadés que le lectorat est au plus bas de l'échelle sociale), propose en réalité de faire fonctionner les petites cellules grises. Toute proportion gardée, cela va sans dire, car il est question de dosage : le roman d'amour n'est pas un roman policier et quand la maîtresse du genre s'essaye au premier, elle troque le célèbre « Agatha Christie » pour le discret « Mary Westmacott », afin de ne pas décevoir l'attente du lecteur, habitué aux Marple et Poirot. De sorte que Christie peut en toute quiétude – et humour – insérer dans le fil de sa narration la double intrigue amoureuse de Jerry Burton, l'enquêteur improvisé, avec Megan Hunter et celle de sa sœur Joanna avec Owen Griffith (*The Moving Finger*, de 1942, traduit par *La plume empoisonnée*). Et il est loisible à Westmacott, sans que la lecture en soit gênée, de fonder l'histoire d'amour d'Isabella et du Major Gabriel sur une énigme (*The Rose and the Yew Tree*, de 1948, traduit par *L'if et la rose*). Ce pourquoi, chez Charles et tant d'autres, le terme de « construction » convient autant au travail demandé au lecteur, qu'au travail d'édition cherchant à tout prix à aiguïser la curiosité de celui-ci et à le mettre en confiance par un système élaboré de stratégies (couverture, différents titres possibles selon les pays, fausse biographie, etc.) et au travail de l'écrivain (composition de l'œuvre par l'auteur). Même minimalement, même sans y penser : le lecteur n'est JAMAIS entièrement passif. Encore qu'il faille souligner combien l'appréhension d'un même livre s'avère différente, selon qu'on est une lectrice ou un lecteur, puisque, avec l'étude de *Lake, qui es-tu?*, ressort combien le roman d'amour est, dans sa structure, un roman d'apprentissage. Est-ce en fonction de ces horizons d'attente et d'intérêts divergents que des textes à la structure sommaire (que l'on songe à Harlequin) s'adressent pour l'essentiel à un lectorat de même sexe tandis que ceux dont la structure échappe au pur formatage, ainsi les œuvres de Jane Austen, recueillent plus volontiers un lectorat des deux sexes? En filigrane, se pose la question du roman institutionnalisé ou non.



36. Theresa Charles, *Lake, qui es-tu?*, p. 94.

CHAPITRE 5

17^e-18^e siècles : l'affirmation du sentiment amoureux

En un siècle, le roman d'amour est le genre le mieux placé pour refléter l'évolution de la sensibilité qui conduit de l'âge classique au romantisme. Il suffirait presque de lire les grands romans d'amour de la période (*Lettres d'une religieuse portugaise*, *La princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, *Pamela* ou *La vertu récompensée*, *Orgueil et préjugés*, *Julie* ou *La nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*) pour mesurer à quel point la conception, non seulement de l'amour, mais aussi des valeurs humaines en général, a connu une profonde mutation. Si l'on trace un parallèle entre les romans *La princesse de Clèves* (1678), de M^{me} de Lafayette, et *Julie* ou *La nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, on observe que tous mettent en scène les conflits du sentiment et du devoir, et si l'on rapproche l'écriture de Guilleragues (*Lettres d'une religieuse portugaise*, 1669) et celle de M^{me} Riccoboni (*Lettres de Milady Juliette Catesby*, 1759), c'est toujours la forme épistolaire qui semble le mieux à même de traduire les tourments du cœur. Pourtant, cette ressemblance superficielle masque un changement essentiel quant aux priorités de l'homme en société. Alors que, à la suite du maniérisme et du baroque, l'âge classique impose la réserve, la retenue, voire le bridage du sentiment, dont le déni conduit finalement l'héroïne à la claustration mutique, la période romantique donne libre expression à la sensibilité (maître mot de l'époque) et va jusqu'à affirmer la priorité du sentiment, pourvu qu'il ne soit pas passion mortifère, sur les rigueurs morales et sociales dominantes. Ainsi, le roman par lettres ne dit plus la douleur secrète d'un cœur abritant un amour condamné à rester inavoué, mais les épreuves de deux amants en butte aux pressions extérieures. D'une voix souffrante aux échanges d'un couple, de la réserve à la confession, voire à l'épanchement, de la renonciation aux élans amoureux à la remise en question des normes sociales, le trajet est proprement révolutionnaire en ce qu'il inverse les priorités.

Si important qu'il soit dans l'histoire du genre, le roman épistolaire n'est que le vecteur d'une mutation plus profonde qui touche non seulement à l'écriture, mais encore à la sensibilité, à la manière dont le sujet se perçoit en société. Ce n'est pas pour rien que tant d'histoires d'amour élisent pour cadre la Grande-Bretagne des 18^e et 19^e siècles, car le roman anglais a su dire cette évolution du sentiment, ce trajet conduisant de l'isolement des amants à leur confrontation avec la société, puis à leur insertion dans un monde où le décorum est le maître mot. Ce faisant, le roman anglais dialogue avec ses homologues français ou allemands, témoignant dès lors des échanges d'idées et d'émotions qui traversent l'Europe, de leur évolution dans le temps, de leurs variables selon la culture qui les reçoit.

La perception classique

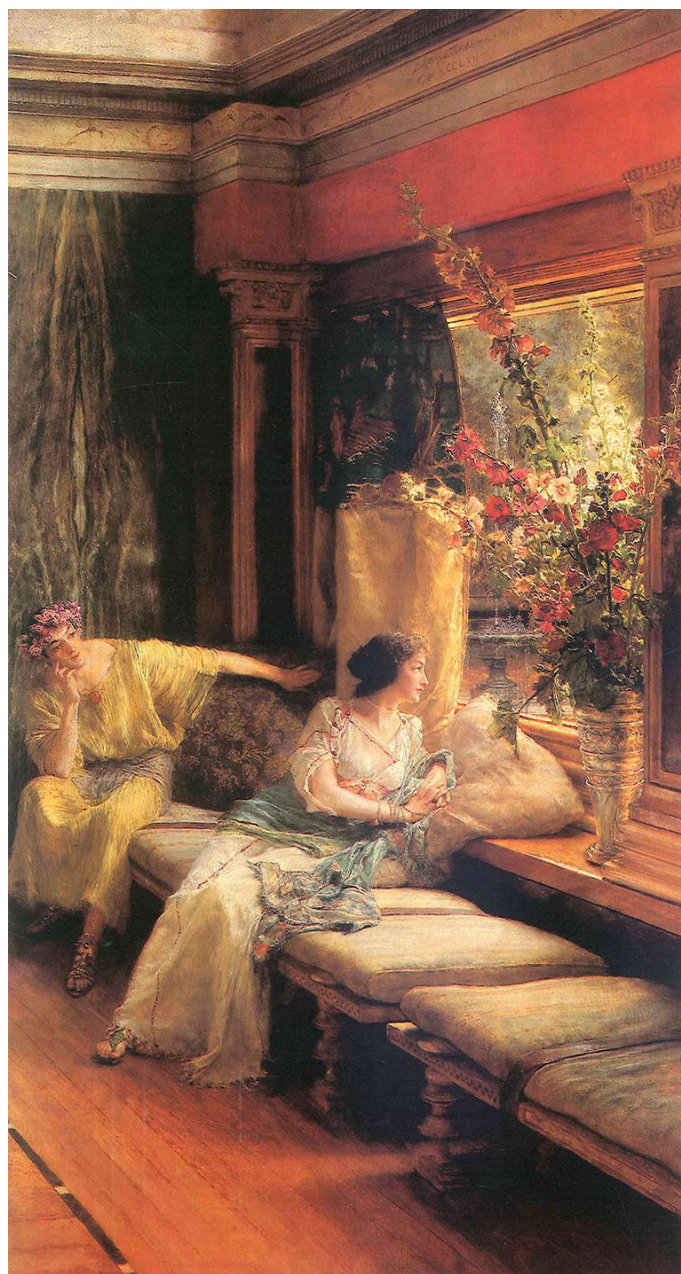
L'évolution qui gagne la littérature traitant d'amour s'inscrit dans une mutation bien plus profonde, éthique autant qu'esthétique, et ne se comprend qu'en référence à l'âge classique. Énoncer cela, c'est s'exposer à tous les malentendus touchant cet adjectif, trop souvent accolé à tort et à travers à des œuvres sans rapport avec ce qu'il désigne. La confusion est vite faite entre le sens large (est dite « classique » toute œuvre assez renommée pour qu'on la juge représentative de son genre d'affiliation), le sens utilisé dans les arts autres que la littérature (ainsi lorsqu'on parle de « musique classique » au sujet de compositeurs baroques, alors que cette assimilation n'a aucun sens en littérature), et le sens littéraire, où le classique est ce qui s'inspire de l'Antiquité grecque et latine – ou du moins d'une vision qu'on s'en fait, car prétendre s'inspirer d'un héritage, c'est d'abord un geste idéologique qui reconstruit son objet. Le « classique », en l'occurrence, se définit par un idéal de pureté impliquant un respect des principes d'harmonie, de symétrie, de retenue et de vraisemblance. Autour de ces valeurs se livreront bien des batailles, mais à l'époque de *La princesse de Clèves*, le « classique », parfois vu aujourd'hui comme synonyme de rébarbatif, apporte une sobriété bienvenue par rapport aux excès des courants qui le précèdent.

Rupture avec la préciosité

Lorsque M^{me} de Lafayette publie une confession féminine sous le titre *La princesse de Clèves*, le public est séduit par un sujet certes connu de lui par l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, par exemple, mais qui avait été balayé par la préciosité du 16^e siècle et de la première moitié du siècle suivant. Le sentiment amoureux, pour parlé qu'il ait été à cette époque, passait au second plan, derrière la manière la plus élégante de le formuler. Le public s'en est lassé, et la venue de *La princesse de Clèves* apporte un nouveau ton pour dire l'amour. C'est un ton qui sonne vrai, qui vient du cœur et non de l'esprit comme le maniérisme avait voulu

le faire croire en confondant amour et galanterie. Dire l'amour vrai avec des mots qui touchent vraiment le cœur, renouer avec les quelques accents sincères des romans grecs, faire résonner la passion telle qu'on la trouve dans le mythe de Tristan et Iseut, refuser la lyrique encodante de l'amour courtois et encore plus celle de la préciosité, voilà quelques-uns des mérites d'une œuvre toujours lisible à notre époque quand *Clélie*, de Madeleine de Scudéry, ne l'est plus. La préciosité, cette jonglerie avec les mots et les *concetti* (tournures élaborées usant et abusant de métaphores complexes pour dire le sentiment : ainsi de l'amour décrit par Le Tasse comme « abîme éternel de discorde en plein accord »), dévoile sa vacuité, une fois le dire amoureux devenu ingénieux cliquetis trop spirituel pour être senti, préparant au retour d'une véritable poésie des émotions où le brillant intellectuel s'effacerait derrière la profondeur du sentiment.

L'évolution vers l'aveu du sentiment a beau paraître moderne, elle est en fait profondément classique, au sens que l'histoire esthétique accorde à ce terme. À l'époque de Nicolas Boileau, chef de file des Anciens contre les Modernes au 17^e siècle et pourfendeur de ces traits d'esprit cultivés pour l'amour du mot recherché, la bataille pour le goût fait rage. Faut-il imiter les Grecs ou innover, considérer que le beau antique est indépassable ou que le progrès est constant dans les lettres comme dans les techniques? Dans cette querelle, contrairement à bien des idées reçues, les « Modernes » ne sont pas nécessairement les chantres d'une passion amoureuse débridée qui n'aurait que faire des convenances. À l'opposé, ce sont même plutôt les « Anciens » qui prônent, avec le retour aux Grecs, une prise en compte de tout ce que l'amour a de déchirant, de poignant, là où les Modernes plaideraient davantage pour un alignement sur des conventions morales et esthétiques¹. La préciosité même apparaît comme un phénomène moderne, au sens où elle tente de rénover le langage en introduisant des néologismes et de surprendre par des formulations toujours plus audacieuses et des périphrases toujours plus sinueuses. C'est donc vers les classiques qu'il faut se tourner pour retrouver tout ce que le roman amoureux a toujours eu de saisissant.



1. Voir Marc Fumaroli, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 167-168.

Lettres portugaises, un roman de la passion

Le grand roman de passion du 17^e siècle est sans conteste les *Lettres portugaises traduites en français* (1669), aujourd'hui plus connues sous le titre *Lettres d'une religieuse portugaise*. Publié anonymement, le volume, que l'ensemble des spécialistes attribue à Gabriel de Guilleragues, se faisait initialement passer pour cinq lettres authentiques écrites par une certaine Mariana Alcoforado, franciscaine du couvent de Beja. Ce point illustre l'évolution de la notion d'auteur, très floue au 17^e siècle, de la fiction, souvent jugée répréhensible car égarant le lecteur vers des rêveries oisives, voire immorales, et corrélativement de l'authenticité, dont l'auteur (souvent déguisé en éditeur ou traducteur) se devait de donner des gages pour échapper à l'accusation de frivolité. Plus encore que tous ces points, que l'on retrouvera en guise de fil rouge dans ce chapitre, les *Lettres d'une religieuse portugaise* sont le premier roman épistolaire majeur de la littérature française. La technique paraît fruste aujourd'hui, puisqu'un seul point de vue est développé, et en dehors de l'expression du sentiment amoureux, on peut se demander quel lien peut se tisser entre ces lettres et le roman d'amour moderne. L'intrigue est pour ainsi dire inexistante, du moins en son sens linéaire et progressif, les cinq lettres décrivant le flux et le reflux des émotions, les hésitations de la locutrice, les intermittences du cœur et les accès contradictoires de jalousie et de pardon.

Simple expression du sentiment amoureux, donc, mais quelle expression! Loin d'appauvrir le texte, le point de vue unique rend plus intense la douleur de l'âme séparée du bien-aimé, et cette parole comme lancée dans le désert, dont l'écho nous est retiré, frappe aujourd'hui encore par son éloquence et son lyrisme. Bien des romans ultérieurs ont une technique plus aboutie, une intrigue plus riche, des analyses psychologiques plus poussées, mais rares sont ceux qui ont une telle puissance d'énonciation. Mariana s'y adresse au marquis de Chamilly, son amant français venu combattre au Portugal, et alterne désespoir d'un cœur abandonné et jouissance trouvée dans le désir de l'être absent, temps d'une vaine attente et violence précipitée des émotions, reproches et pardon, douleur et délivrance. Aux antipodes de la préciosité, la pureté de la langue rappelle la tragédie racinienne, tandis que la délicatesse du sentiment annonce par endroits l'âge de la sensibilité. En particulier, le dispositif consistant à transcrire l'émotion telle qu'elle est vécue, sans l'intermédiaire d'un narrateur ou d'un temps de recul, inspirera l'un des grands principes du roman sentimental du 18^e siècle : l'immédiateté comme gage de vérité des émotions, que Samuel Richardson nommera « *writing to the moment* » (écriture sur le vif).

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le roman ait suscité une telle cohorte d'imitations, de suites apocryphes, de traductions et d'adaptations. D'Edme Boursault et ses *Treize lettres amoureuses d'une dame à un cavalier* (ou *Lettres de Babet*, 1709) à Françoise de Graffigny et ses *Lettres d'une Péruvienne* (1747), le retentissement est certes français, mais aussi international (*Seven Portuguese Letters*, roman anonyme paru en 1681, s'inscrit dans la mode anglaise du roman épistolaire qui aboutira à *Pamela*). L'engouement pour la forme épistolaire est lancé, qui se prolonge tout au long du siècle suivant et, avec la circulation accrue des textes, contribue à créer le sentiment d'une Europe littéraire. Il est vrai que cette forme paraît définir le 18^e siècle tout entier, riche en correspondances entre savants, lettrés, politiques ou diplomates.

Évolution de la forme épistolaire

Que ce soit sous la forme de la lettre ou du récit, le ton de la confession domine la période classique. De *La princesse de Clèves* aux *Lettres portugaises*, le lecteur est dans le rôle du confesseur autant que du confident, car l'aveu de la passion amoureuse appelle un jugement moral. Une double évolution va cependant se dessiner : d'une part, la forme, la structure et les variations tonales font l'objet de recherches stylistiques, et d'autre part, le regard du lecteur est progressivement conduit d'un examen éthique de la passion et du renoncement vers une analyse psychologique qui en appelle davantage à sa sympathie pour les cœurs souffrants qu'à ses valeurs morales. De condamnable, la passion amoureuse devient presque louable en l'espace d'un siècle, en passant par les étapes du dolorisme, de la victimisation et de la compassion. En d'autres termes, la souffrance (sens originel du mot « passion ») est exaltée, montrée à son paroxysme dans un but de mise en garde et d'édification morale, avant de devenir chose esthétique en soi et de finir glorifiée en tant que preuve de sensibilité raffinée.

Si le roman épistolaire remonte à l'Antiquité gréco-latine, une différence significative apparaît au 17^e siècle en ce qui concerne le contrat de lecture. Si la convention veut encore que les lettres soient présentées comme une correspondance entre personnes bien réelles, les lecteurs sont de moins en moins dupes, d'autant que l'insertion de lettres dans le récit est un procédé utilisé en rapport avec le roman héroïque (ainsi du *Polexandre*, de Marin Le Roy de Gomberville, 1632-1637, de *Cassandra*, de Gautier de Costes de La Calprenède, 1642-1645, de *Clélie*, de Madeleine de Scudéry, 1654-1660), genre où se multiplient les aventures invraisemblables dans des pays merveilleux.

Sur le plan formel, la principale mutation du roman d'amour épistolaire concerne le traitement de la voix – ou plutôt des voix, car il devient polyphonique et joue de structures de plus en plus complexes, voire vertigineuses. Le discours se fragmente, les points de vue se multiplient, et avec eux les différences de registre. D'une perspective restreinte invitant le lecteur à écouter les murmures ou les imprécations d'une voix solitaire et cloîtrée, on passe à l'éclatement des points de vue, avec tous les jeux que cela implique : versions contradictoires d'un même événement, décalages temporels entre l'événement et le moment où il est relaté, correspondances croisées, et donc malentendus. L'insistance sur la forme indique bien que la visée édifiante n'est plus au centre de l'écriture, que « plaire » n'est plus un prétexte à « instruire » comme c'était le cas chez Madame de Scudéry, et que la hiérarchie des deux termes s'est même renversée. Si l'instruction du lecteur demeure souvent le but avoué de l'auteur en préface, il apparaît de plus en plus nettement que ces professions de foi servent d'alibi pour régaler le lecteur d'histoires de plus en plus impertinentes, voire scabreuses. Un exemple typique en est Daniel Defoe, qui expédie le repentir final du personnage éponyme de *Roxana* (1724) après toute une vie de prostitution et d'identités d'emprunt.

La polyphonie sert aussi bien le roman d'amour (Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, 1761; voir plus loin dans ce chapitre) que ses « cousins exclus » (Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, 1782) ou le genre picaresque (Tobias Smollett, *L'expédition de Humphry Clinker*, 1771). Dans le contexte du roman d'amour, elle permet de donner vivacité au récit et de substituer à la rhétorique classique un ton plus simple et chaleureux. Vue sous cet angle, elle peut même apparaître rétrospectivement, dès l'inclusion de lettres dans le roman classique, comme le cheval de Troie de la sensibilité dans les glorifications classiques de la vertu. Le temps de la lettre, le jugement moral est suspendu au profit d'une sympathie avec l'épistolière, et il semble alors que le cheminement de la vertu à la sensibilité soit parallèle à la prépondérance de la lettre dans le roman d'amour du 18^e siècle.

L'égarement bienheureux de l'abbé Prévost

En dehors du roman épistolaire, l'un des pivots de cette évolution est l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, publiée par l'abbé Prévost à l'intérieur des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (sept volumes parus entre 1728 et 1731). L'histoire de Manon et du chevalier entrelace de manière inouïe relation d'une vie condamnable et tendresse du sentiment. La langue épurée et la netteté de la structure forment un cadre où s'épanouit l'expression du sentiment amoureux, en des accents encore touchants aujourd'hui. Si les libertins sont finalement punis de leur débauche, le débat autour de la valeur morale de l'œuvre paraît déplacé, tant il ne s'agit pas pour l'auteur d'excuser le comportement de ses héros, mais de broser le portrait d'un égarement bienheureux. À ce titre, l'exil final n'est pas seulement un châtement; c'est la conséquence prévisible, cruelle mais nécessaire, du sentiment amoureux porté à son paroxysme de tendresse dans un monde où l'idylle doit composer avec les contraintes monétaires de la survie. Les protagonistes se livrent au jeu, au vol, à la débauche afin que des Grieux puisse offrir à Manon le confort auquel elle aspire, et qui n'est jamais dissocié de son sentiment amoureux. Pour l'auteur, il ne s'agit pas de cautionner leur attitude comme si la fin amoureuse justifiait les moyens de la rapine, mais inversement, il ne s'agit pas davantage de laisser la leçon finale substituer un ton moralisateur aux douceurs de l'affection. L'impression qui accompagne le lecteur jusqu'à la fin est l'exquise tendresse de l'amour partagé, les doux vertiges dont l'érotisme est à peine voilé par un vocabulaire abstrait, car le lecteur entend bien la nature charnelle des « délires » et des « fièvres » qui s'emparent des héros.

Ainsi, le sentiment qui les unit marie admirablement réalisme et idéalisme, à l'image de la prose de Prévost, aussi savoureuse dans l'évocation des travers de la société que dans le portrait des transports amoureux. Surtout, des Grieux ne passe jamais pour un fieffé coquin, ses malhonnêtetés et ses ruses étant toujours compensées par des professions d'innocence d'une sincérité désarmante : « Pour moi qui n'ai que de l'amour, et de la constance à offrir, les femmes méprisent ma misère, et font leur jouet de ma

simplicité² ». Si des Grioux triche, c'est uniquement par amour, pour assurer le confort de sa bien-aimée, et comme s'il s'était laissé gagner par l'atmosphère moralement délétère de la ville. Prenant les joueurs à leurs propres pièges, il s'avère à la fois plus roué et plus ingénu, comme le révèle la confession qu'il fait à son père : « C'est l'amour, vous le savez, qui a causé toutes mes fautes. Fatale passion! Hélas! n'en connaissez-vous pas la force, et se peut-il que votre sang qui est la source du mien, n'ait jamais ressenti les mêmes ardeurs? L'amour m'a rendu trop tendre, trop passionné, trop fidèle, et peut-être trop complaisant pour les désirs d'une maîtresse toute charmante; voilà mes crimes³. »

Ce n'est pas le moindre triomphe stylistique de l'abbé Prévost que de rendre en tous points crédible cette déclaration qui, dans un autre contexte, aurait d'insupportables relents de jésuitisme et d'argumentation spécieuse.

Lorsque les protagonistes partent pour la Nouvelle-Orléans, ils découvrent un monde à mille lieues de l'intérêt et de l'inconstance qui marquent les rapports humains dans la vieille Europe, un monde à mi-chemin des îles des Bienheureux de la mythologie grecque et du Paradis retrouvé (« C'est ici qu'on s'aime sans intérêt, sans jalousie, sans inconstance⁴ »). L'Amérique, comme chez tant d'autres esprits de l'époque, est un Eden à réinventer; Eden d'emblée perdu, entrevu, presque recouvré, aussitôt reperdu. L'émerveillement du Nouveau Monde est aussitôt gâté par les dangers qui le hantent : le serpent est déjà lové dans le jardin, et c'est la mort qui clôt l'aventure.

La romance anglaise

Manon Lescaut a eu une influence considérable sur la littérature européenne dans son ensemble, suscitant imitations et traductions, notamment en Angleterre, où le roman lance la mode du « sentimentalisme » par l'intermédiaire de Samuel Richardson, auteur de *Pamela ou La vertu récompensée* (1740). Le roman épistolaire de Richardson a donné ses lettres de noblesse au sentimentalisme anglais et illustré deux traits essentiels du 18^e siècle : la circulation des idées et des textes dans toute l'Europe par l'intermédiaire de la traduction – certes déjà présente au siècle précédent, mais dans une moindre mesure –, et le passage de la romance (*romance*) au roman (*novel*) dans la littérature anglaise. Mais pour bien comprendre la spécificité et l'importance historique du roman anglais, il faut dépasser le cadre de l'histoire littéraire « pure » et s'intéresser aux conditions sociales de son émergence.

L'héritage du théâtre de la Restauration

Après l'inter règne qui a suivi la guerre civile, pendant lequel le Parlement exerce le pouvoir, appuyé par la force militaire (1649-1660), la monarchie est restaurée avec le couronnement de Charles II. Une nouvelle atmosphère de liberté se fait rapidement sentir dans tout le pays : les Puritains emmenés par Cromwell avaient imposé dès 1642 la fermeture des théâtres londoniens; à leur réouverture dix-huit ans plus tard, une nouvelle génération de dramaturges traduit dans ses pièces le climat de liberté, voire de libertinage qui caractérise la société londonienne de la fin du 17^e siècle. Lorsque les Stuart accèdent de nouveau au trône, le nouveau souverain, Charles II, est imprégné de culture française pour avoir vécu en exil à Paris, dont il importe les goûts en matière théâtrale au point que les nouvelles tragédies s'écrivent en décamètres rimés, forme guindée et peu naturelle en versification anglaise. Les compagnies sont encouragées, les femmes font leur apparition sur scène (jusque-là, les rôles féminins étaient tenus par des hommes); en retour, le monde théâtral flatte le monarque et satirise violemment les Puritains. En guise de contrepied au rigorisme de la période précédente, le théâtre de la Restauration présente les types dominants d'un monde sophistiqué, soucieux des apparences et brillant dans l'art de la repartie. On y trouve donc des débauchés, des libertins, des coquettes et de fausses ingénues affligées par des époux ou des pères trop ennuyeux. Les commères et les veuves impudiques occupent les seconds rôles dans un monde où toute intrigue consiste d'abord à trouver des manières ingénieuses de cocufier un fat. Toutefois, et presque contre toute attente, c'est bien l'amour qui triomphe dans le chef-d'œuvre du genre, *Ainsi va le monde*, de William Congreve (1700), le mariage de Mirabell et Millamant couronnant l'intrigue. Certes, le mobile en est presque autant la dot que le sentiment, et des

2. Abbé Prévost, *Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, Paris, Librairie générale française, ©1731, 2005, p. 236, coll. « Le Livre de poche ».

3. *Ibidem*, p. 265.

4. *Ibidem*, p. 295.

intrigues seront menées pour duper la belle-mère réticente, mais une délicatesse nouvelle apparaît, dont s'inspire le roman anglais de la période suivante en reléguant les questions financières derrière les préoccupations amoureuses.

Le 18^e siècle marque l'essor du roman anglais, dont les principaux représentants demeurent à plusieurs égards les héritiers de l'esprit de la Restauration. Certes, le ton adopté dans le roman, du moins chez Richardson et dans une moindre mesure dans le courant sentimentaliste, se veut plus moral que dans les pièces d'un William Wycherley, truffées de plaisanteries salaces au point que certaines d'entre elles furent interdites de représentation jusqu'en 1924, ou plus exactement moins ambigu dans sa représentation du vice. Les dramaturges de la fin du 17^e siècle entendaient punir les travers des dandys et leur déchéance morale, qu'ils dépeignaient néanmoins avec une part de complaisance totalement évacuée du roman richardsonien. Il s'agit alors d'adresser un message aux vraies ingénues, invitées à se méfier des séducteurs, des roués, des dandys et des beaux esprits, et de moraliser cette représentation égrillarde d'un monde licencieux. Cependant, le roman de la première moitié du 18^e siècle anglais conserve plusieurs traits du théâtre de la Restauration, notamment la dialectique de la ville et de la campagne, l'insistance sur l'intrigue amoureuse, le desserrement de l'emprise patriarcale et la méfiance vis-à-vis des faux-semblants et des beaux parleurs. Sur ce point, le roman anglais de la première moitié du 18^e siècle a d'ailleurs un discours spécifique à tenir. Alors que le théâtre pouvait directement mettre en scène duplicité et faux-semblants à l'aide de maquillages et de masques, le roman doit recourir à d'autres artifices, et traduit dans son discours une mutation socioéconomique majeure par un biais proprement littéraire.

Croire en Pamela? Roman et crédibilité

Vers 1700, avec l'établissement de la Banque d'Angleterre (1694) et la diffusion de la lettre de change, précurseur du chèque, les relations économiques prennent un tour différent. Les transactions monétaires se font de moins en moins par des pièces de monnaie, devenues encombrantes, et de plus en plus par des papiers certifiant que le payeur est solvable et s'engage à transférer un montant désigné, y compris dans un pays étranger où l'on utilise une autre devise. Ainsi, les relations économiques deviennent question de « crédit », de « créance » (deux termes dérivés du verbe « croire ») à mesure que la relation se fait « fiduciaire » (dérivé de « foi »). On « accorde crédit » au débiteur, on lui « prête foi » comme on le fait au narrateur du roman. Forts de cette situation nouvelle, les romanciers soulignent volontiers que tout leur art dépend de la croyance que leur accorde le lecteur. Dans *Pamela ou La vertu récompensée*, le lecteur n'a accès qu'aux lettres de l'héroïne éponyme, si bien que son acte de lecture repose entièrement sur sa croyance en la bonne foi de Pamela. Incidemment, ce problème de fiabilité aura inspiré à Henry Fielding deux parodies : *Shamela* (1741), où se révèle « l'identité véritable » de Pamela, et *Joseph Andrews* (1742), où il est question de son frère. Croire ce que dit la personne à l'origine de la lettre ou du roman, c'est aussi adopter le point de vue de l'héroïne sur les autres personnages, accepter que certains d'entre eux ne soient pas ce qu'ils paraissent, thématique cruciale de toute la romance anglaise.

De la romance, ou du roman? Si les deux termes se ressemblent en français, tout les oppose en anglais, et l'œuvre de Richardson est le pivot qui les relie. De la « romance », qu'on prononcera ici à l'anglaise pour y entendre un écho du roman courtois, Richardson retient l'ancrage dans la psychologie amoureuse et le thème de la fidélité, de la constance dans l'adversité. En revanche, il en rejette avec force tout ce qui s'apparente au fantastique, remplaçant le merveilleux par un réalisme frisant le matérialisme cynique sur les questions d'argent. Or, ces questions-là intéressent un lectorat nouveau, celui des classes moyennes auxquelles s'adresse désormais l'auteur devenu écrivain de métier exerçant son art pour en vivre. Avec Daniel Defoe et Samuel Richardson, c'est tout le genre narratif qui abandonne ainsi les cercles aristocratiques pour conquérir un lectorat bourgeois. Cette mutation emporte avec elle le binôme du chevalier servant et de la demoiselle en détresse, dont les survivances tardives dans le genre gothique paraîtront de plus en plus anachroniques sans conserver le charme des histoires désuètes. L'écriture « nouvelle » du sentiment, celle des *novels*, fera de l'héroïsme une vertu relative, indexée sur les valeurs de la société où elle s'illustre, pour parler comme les économistes. Pamela devient alors le nom de l'héroïne nouvelle, qui tient en équilibre vie sentimentale et existence sociale.

Pamela, roman sentimental ou récit d'une intrigante? L'intrigue élémentaire du roman est d'une simplicité inversement proportionnelle à sa longueur : Pamela, jeune domestique, repousse les avances du fils de son maître, Mr B., jusqu'à ce que celui-ci la demande en mariage, prouvant ainsi que ses intentions sont devenues honorables. L'intrigant est finalement conquis par la candeur de la jeune fille, et sa demande marque le triomphe de l'endurance vertueuse sur les ruses du séducteur, qui va jusqu'à se tra-

vestir en domestique pour parvenir à ses fins. Si l'intrigue est simple au sens où l'on ne trouve pas d'intrigue secondaire comme dans les grands romans anglais qui suivront, nombreuses, en revanche, sont les péripéties. Que Mr B. se montre généreux, offrant à Pamela les vêtements de sa mère, ou brutal lorsqu'il tente d'abuser d'elle, qu'il tente de la soudoyer pour qu'elle n'évite pas le secret de sa conduite ou qu'il la confine dans un manoir tenu par une odieuse gouvernante, qu'il cherche à la marier à l'un de ses domestiques, qu'il se grime en femme de chambre pour obtenir ses faveurs ou qu'il joue la repentance, le personnage de Mr B. pilote l'intrigue tandis que Pamela se caractérise par sa faculté de résistance passive. Rencontre, mise à l'épreuve du séducteur, révélation du sentiment amoureux, mariage : *Pamela* paraîtrait former la matrice du roman d'amour ultérieur – il n'y a qu'à lire *Mitsi* (1922) de Delly pour s'en convaincre –, si ce n'est que cette trame est suivie d'une deuxième partie détaillant les ajustements du couple à la vie commune et de l'héroïne à son existence bourgeoise. Cette deuxième partie a donné du grain à moudre aux nombreux détracteurs de Richardson, accusant son héroïne d'hypocrisie, voire de vénalité, qui n'aurait d'autre but que de mettre au pas le maître pour accéder à son mode de vie, jouant de son désir à des fins intéressées (ainsi dans *Anti-Pamela, or Feign'd Innocence Detected*, d'Eliza Haywood [1741], où l'héroïne est dépeinte comme une opportuniste usant d'une fausse innocence pour parvenir à ses fins). D'aucuns y voient à l'œuvre une espèce de « protoféminisme » (lecture douteuse quand on considère que la femme se plie finalement au désir masculin), mais cette deuxième partie montre surtout les limites de *Pamela* en tant que roman d'amour. Si le public a surtout réagi avec enthousiasme à la révélation du sentiment orchestrée à la charnière du livre, la suite annonce davantage le roman domestique victorien, et présente des scènes dont le roman d'amour fait généralement l'économie, c'est-à-dire la vie du couple après le mariage.

Innocence de l'héroïne, recours du séducteur aux déguisements, résistance de la vertu : trois motifs réutilisés par l'auteur dans *Clarissa* (1748), qui développe ces préoccupations sous une autre forme. L'absence de remords de la part du séducteur (du moins du vivant de l'héroïne), la mort de l'héroïne sans ultime consolation signalent que l'auteur est passé du roman sentimental au registre tragique. Dans ce roman, Richardson exploite et développe les forces de *Pamela* : la technique épistolaire devient plus complexe, l'intrigue et l'analyse psychologique gagnent en complexité et en finesse, et le réalisme donne un tour plus moderne aux motifs dominants du romanesque.

Dans ses deux romans majeurs, l'écriture de Richardson se caractérise en premier lieu par ses accents de vérité, qui naissent de l'emploi de la première personne. Si on les compare aux grands romans de la période classique, on observe que le resserrement du point de vue maintient l'intensité dramatique, comme dans *La princesse de Clèves* ou les *Lettres portugaises* : la focalisation sur l'héroïne accentue son parcours, qu'il se traduise dans les rebondissements du récit ou dans l'évolution psychologique de la protagoniste. Or, l'ampleur de *Pamela* se justifie par sa cohérence interne, qui apporte une dimension nouvelle par rapport aux trames souvent épisodiques de ses prédécesseurs. L'intrigue ne se limite pas à une succession de péripéties, elle décrit un cheminement psychologique suivi. Par ailleurs, les origines simples de l'héroïne se traduisent par une langue sans fioritures rhétoriques superflues, où transparaît constamment son naturel, ce qui peut aller jusqu'à l'emploi d'un style familier, à la différence des romans épistolaires qui ont précédé *Pamela*. Sur le fond, la prépondérance de la question du mariage correspond à l'évolution sociologique du lectorat. Il ne s'agit plus seulement d'illustrer les vertus chrétiennes de la constance, de la fortitude et du sacrifice, même si elles demeurent très présentes, mais de les compléter par une réflexion sur la famille qui trouve un écho certain auprès de la bourgeoisie. La modernité de *Pamela* réside dans sa conception individualiste, le mariage étant affaire non seulement de cœurs cherchant l'harmonie, mais aussi de personnes désireuses d'équilibre dans les relations sociales. S'il paraît excessif d'évoquer au sujet de Pamela un « protoféminisme », du moins peut-on souligner la recherche d'un compromis d'intérêts menant à une reconnaissance de la femme comme être qui a son mot à dire quant à son statut conjugal.

Dès lors, rien d'étonnant à ce que le roman richardsonien ait connu une telle postérité, que ce soit en Angleterre, avec la vague des épistoliers (Frances Brooke, Fanny Burney, Elisabeth Griffin, etc.), ou en France, où elle se conjugue à la sensibilité de Manon Lescaut et au romantisme de Jean-Jacques Rousseau (Bacculard d'Arnaud, Madame Riccoboni). Notons encore les « richardsonnades » qui, en Allemagne, succèdent aux robinsonnades, ainsi que les adaptations théâtrales qui s'en sont faites en France (*Nanine*, 1749, de Voltaire) ou en Italie (*Pamela nubile*, 1750, de Goldoni). Enfin, pour revenir au domaine anglophone, le sentimentalisme naissant de Richardson trouvera un prolongement dans *Le vicair de Wakefield* (1766), d'Oliver Goldsmith, court roman extrêmement populaire, où le réalisme doit composer avec des personnages stéréotypés, des décors emblématiques où se lit un retour à la pastorale et une forte tendance à l'allégorie morale. Malgré ce qui peut apparaître comme une régression dans le traitement de l'intrigue, l'héritage richardsonien est bien présent dans les infortunes frappant l'héroïne ou la cruauté du

séducteur. En ce sens, *Le vicair de Wakefield* est un chaînon essentiel dans le parcours menant du sentimentalisme de Richardson au réalisme social de Jane Austen ou Charles Dickens. Si les personnages de Goldsmith trouvent finalement leur bonheur dans la limitation, ils portent en eux des aspirations qui définiront l'essence même du romantisme; l'œuvre de Goldsmith est d'ailleurs marquée par la tentation du retour vers un cadre idyllique, mais dit aussi l'impossibilité de ce retour (voir son poème *The Deserted Village*). Cette coexistence d'une morale de l'acceptation des limites et de désirs de transcendance se prolonge notamment en Allemagne, chez Goethe et Jean Paul.

Les infortunes de l'idylle

Le courant sentimentaliste britannique cède ainsi parfois à la tentation de la pastorale, ainsi qu'aux attrait d'une vie retirée du monde, en accord avec les vertus prêtées à la campagne anglaise. Simplicité, franchise, concorde sont les valeurs associées à la vie rurale, ignorante des vices que nourrit la grande ville, mais certes pas à l'abri des aléas du cœur. Et lorsqu'on s'éloigne des enclos britanniques pour la solitude des alpages ou la mélancolie des tropiques, les amours impossibles prennent une résonance nouvelle, des accents douloureux qui donnent le ton de l'époque romantique : non plus le *ré* majeur triomphant, mais les fièvres du *fa* mineur cher à Beethoven.

Des souffrances de Julie à celles de Werther

Roman épistolaire paru en 1761, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, sous-titré *Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, a pu surprendre le lectorat de l'époque tant son auteur, Jean-Jacques Rousseau, avait exprimé dans son *Discours sur les sciences et les arts* (1750) son dédain pour les lettres et les arts, coupables à ses yeux de ne pas élever l'homme vers la vertu, préférant flatter ses penchants à la mollesse d'âme. Il faut donc aborder le roman, sinon comme une arme contre ses contemporains, du moins comme l'expression d'un désir d'élever le roman afin qu'il participe à l'éducation morale du lecteur. Cette volonté d'édification passant par la forme épistolaire peut rappeler l'entreprise de Guilleragues, mais le ton a radicalement changé. L'intrigue, située sur les rives du lac Léman, reprend néanmoins le thème éprouvé de l'amour rendu impossible par l'écart entre le précepteur et l'élève, comme l'indique le sous-titre même, le héros Saint-Preux étant initialement à Julie d'Etange ce qu'était Abélard à Héloïse. Il ne faudrait cependant pas tenir pour programme narratif ce qui est simple prétexte : pas d'enfant caché, de castration ni d'énucléation chez Rousseau!

Comme dans l'histoire d'Abélard, le bonheur des amoureux est bref et toujours teinté d'inquiétude. Éloignés par la situation sociale (Julie est fille de baron et Saint-Preux un homme de modeste extraction), ils doivent cacher leur relation, jusqu'à ce que Saint-Preux soit contraint à l'exil sur les ordres du père de Julie. Celle-ci renonce à l'idée d'un mariage secret, épousant plutôt M. de Wolmar, à qui ses parents l'avaient fiancée. Devenue apôtre de la modération en toutes choses, à la différence du passionné Saint-Preux, Julie demande à celui-ci de ne plus lui écrire, et Saint-Preux fait le tour du monde pendant que Julie s'aperçoit que le respect du devoir ne lui apporte pas le bonheur espéré. À son retour, Saint-Preux apprend de Julie l'existence paisible des Wolmar, retirés dans la campagne valaisanne et élevant leurs enfants selon les principes que Rousseau développera plus tard dans l'*Émile*. Les sentiments des deux protagonistes ont évolué vers une forme à mi-chemin de l'amitié et de l'amour, perçue comme une maladie et un désordre des sens, jusqu'au moment où, tentant de sauver son fils de la noyade, Julie tombe malade et meurt en exprimant une sérénité confinant au mysticisme. Julie admet toutefois dans sa dernière lettre qu'elle s'est dupée en croyant s'être détachée de l'amour qu'elle portait à Saint-Preux, qu'elle n'a jamais cessé de l'aimer, si fort qu'elle ait tenté de le nier.

On le voit, *Julie ou La nouvelle Héloïse* relève autant du roman d'idées que du roman d'amour. L'intrigue sentimentale entraîne des considérations sur la possibilité de concilier les passions et les vertus, d'abord tenue pour nulle avant de trouver une convergence tragique. Il s'agit en fait de faire entrer l'amour dans le débat philosophique, qui l'avait soit ignoré, soit considéré comme un trouble nuisible à la quête de la sagesse. Vice et vertu s'en trouvent redéfinis dans une trame où les idées prennent le pas sur les épisodes, les sentiments sur les actions. À cet égard, la différence avec *Manon Lescaut* est radicale : là où l'abbé Prévost mettait en garde ses lecteurs contre le risque de se laisser entraîner par la passion sur les chemins du vice, Rousseau entrevoit au contraire la possibilité qu'elle élève l'homme vers la vertu. Le dilemme opposant passion et vertu n'a donc plus lieu d'être, les deux forces étant perçues comme expressions complémentaires de la sensibilité, et c'est précisément lorsque cessent les conflits intérieurs qu'émerge la vertu. Différence de ton aussi, car de Prévost à Rousseau, on passe d'un registre analytique à des élans

lyriques nouveaux, qui ont certes mal vieilli (la langue de Rousseau peut nous paraître aujourd'hui quelque peu maniérée, si bien que la sincérité d'hier passe à présent pour factice), mais qui ont donné l'élan à toute la littérature romantique.

Tout, dans ce texte, est élévation : le langage de Saint-Preux exalte Julie, qui allie à la beauté l'exemplarité morale et lui indique comment transcender l'amour de la personne dans l'amour de la vertu. L'amour demeure noble, pourvu qu'il ne verse pas dans l'idolâtrie. Une inflexion se dessine donc dans l'écriture du roman sentimental épistolaire, car si la lettre vient toujours pallier l'impossible conversation contrainte au secret, la sensibilité s'y épanche. La balance penche cette fois en faveur du lyrisme et de la célébration du sentiment amoureux plutôt que de la retenue et du renoncement. Le lecteur trouvera certes des accents classiques dans la première partie (« Ainsi tout déconcerte nos projets, tout trompe notre attente, tout trahit des feux que le ciel eût dû couronner!⁵ », s'exclame Julie), après quoi la période de conflit entre le désir et le devoir sert de matrice à toute l'écriture romantique : « Dans le désespoir que j'en conçus, l'imprudent rendez-vous qui mettait votre vie en danger fut une témérité que mon fol amour me voilait d'une si douce excuse : je m'en prenais à moi du mauvais succès de mes vœux, et mon cœur abusé par ses désirs ne voyait dans l'ardeur de les contenter que le soin de les rendre un jour légitimes⁶. »

Une fois apaisés les conflits, Julie consacre ses derniers mots à exprimer l'union de l'amour et de la vertu dans un style empreint de sérénité mystique : « Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente : trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois⁷! »

Ce style nouveau correspond à l'émergence, sur toute la scène européenne, d'un âge de la sensibilité qui définit tout autant le 18^e siècle que le rationalisme des Lumières. Julie se plaint d'ailleurs de ne pas trouver la consolation promise chez les penseurs de son temps, signe que l'auteur perçoit bien le changement qui se dessine et en anticipe les ramifications. Fêré de musique, Jean-Jacques Rousseau n'ignore pas les mouvements qui sont apparus en Allemagne du Nord vers 1740 en réaction au rationalisme, notamment l'*Empfindsamkeit* (« sensibilité », « émotivité »), dont le but est de traduire les affections de l'âme. Brusques silences, modes mineurs, effets de surprise : tout est bon pour « toucher le cœur ». Ce courant préromantique est une adaptation de ce qui se déroulait en Angleterre depuis la publication de *Pamela*, à quoi s'ajoutent des considérations philosophiques influencées par John Locke, qui dès 1690 avait donné à la sensibilité ses lettres de noblesse en philosophie en l'associant étroitement à l'entendement. De fragilité, la sensibilité devient vertu, comme l'attestent *Le voyage sentimental* de Laurence Sterne (1768) et *L'homme sensible* de Henry Mackenzie (1771); on parle d'un « âge de la sensibilité » au sujet des lettres anglaises du milieu du 18^e siècle, et le terme *Empfindsamkeit* doit son nom à une traduction proposée par Lessing pour l'anglais « sentimental ».

De Sterne à Goethe en passant par Rousseau, c'est bien une Europe du sentiment qui se dessine. N'est-ce pas l'évocation commune d'un poème de Klopstock, admirateur d'*Ossian*, qui amorce la relation du personnage éponyme et de Charlotte dans *Les souffrances du jeune Werther* (1774)? De même, c'est en lisant un passage d'*Ossian* que Werther se laisse emporter par ses émotions et embrasse l'héroïne.

Ossian (1765) est un cycle de poèmes attribué au barde antique du même nom, que le poète écossais James Macpherson aurait traduits du gaélique. Le recueil connut un immense succès dans toute l'Europe et amorça même la musique romantique par l'intermédiaire des *Lieder* que lui consacra Franz Schubert. Depuis, il est apparu que Macpherson avait certes recueilli diverses ballades gaéliques écossaises, mais aussi ajouté de nombreuses idées personnelles, si bien qu'il est à présent considéré comme le véritable auteur du recueil.

Dans le petit village de Wahlheim où il s'est installé pour fuir la ville, le jeune Werther tombe amoureux de Charlotte, prénom abrégé en « Lotte » dans la majeure partie du roman, fille de notables fiancée à un dénommé Albert, de onze ans son aîné. Il

5. Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, chronologie et introduction de Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, ©1761, 1967, Première partie, lettre LIII de Julie, p. 95.

6. *Ibidem*, Troisième partie, lettre XVIII de Julie, p. 254.

7. *Ibidem*, Sixième partie, lettre XII de Julie, p. 566.

devient au prix de mainte souffrance l'ami du couple, jusqu'à ce que cette situation intenable l'amène à partir pour Weimar. À son retour, Albert et Lotte se sont mariés, ce qui rend la situation de Werther plus insupportable encore, à tel point qu'il finit par se suicider d'une balle dans la tête.

C'est avec *Les souffrances du jeune Werther* que Goethe connaît son premier triomphe littéraire, allant jusqu'à inspirer une *Werther-Fieber* (« fièvre de Werther ») : dans toute l'Europe, de nombreux jeunes gens imitent le héros dans son style vestimentaire et jusque dans son suicide (du moins en Allemagne, sur ce dernier point). Depuis, des psychologues ont dénommé « effet-Werther » les comportements contagieux comme le suicide, mais aussi les troubles dissociatifs de la personnalité ou la nostalgie pathologique. En somme, l'influence du roman fut telle que Goethe finit par rejeter le romantisme dont il avait lancé la mode. Car au-delà de son effet sociologique, *Werther* lança le *Sturm und Drang* (« tempête et élan »), mouvement littéraire et musical exprimant la subjectivité individuelle et les émotions portées à leur paroxysme, en réaction au rationalisme qui avait dominé la première moitié du dix-huitième siècle. Des délicatesses de la sensibilité, les lecteurs de l'époque passèrent donc à la fougue des passions, et les transports décrits et finalement dépassés dans *La nouvelle Héloïse* devinrent une sorte de fin en soi. Rousseau invitait à l'élévation de l'âme par la conciliation des passions et du devoir; le jeune Goethe écrit avec *Werther* un véritable manifeste qui promeut la passion au rang de valeur esthétique qui n'aurait plus besoin d'être transcendée par la vertu. Ce court roman marque aussi l'affirmation de l'individualisme : alors qu'on lisait *Pamela* en public dans les villages anglais, la lecture de *Werther* est principalement solitaire. Un facteur sociologique, le progrès de l'alphabétisation, rend caduques les lectures publiques et détermine un changement esthétique, le roman étant alors destiné à être emporté avec soi au fil de ses promenades (ce que ne permettait pas nécessairement le format des œuvres de Richardson) et lu en privé, à l'écart de la société.

En consacrant les émois de la subjectivité, *Werther* marque aussi la fin de la visée édifiante. Les étapes de l'histoire d'amour ne s'inscrivent plus dans une progression couronnée par leur dépassement et le triomphe de la vertu, que celui-ci s'exerce à l'encontre des passions (Guilleragues) ou par une transformation qui les affine (Rousseau), mais deviennent prétexte à l'expression des affres du sujet tenaillé par un amour impossible. De péripéties, il n'est d'ailleurs plus vraiment question : déjà maigres chez Richardson et Rousseau, où elles servaient un discours sur le mariage et l'éducation du cœur, elles disparaissent chez Goethe, si bien que le sentiment amoureux, au lieu de se structurer en parcours, se mire dans son tourment. À long terme, les excès du livre n'eurent toutefois qu'une influence marginale sur le développement du roman d'amour, qui se consacra par la suite à interioriser les tourments sans déboucher sur une issue tragique : le roman sentimental était déjà assez souvent accusé de corrompre les mœurs pour ne pas devoir en plus faire face au grief d'invitation au suicide!

Paul sans Virginie

Le romantisme de Goethe et Rousseau apparaît comme une dialectique de l'enchantement et du désenchantement, ce qui structure aussi *Paul et Virginie* (1787), de Bernardin de Saint-Pierre. En revanche, les ambitions philosophiques de *La nouvelle Héloïse* sont bien moins envahissantes dans ce court roman, qui vise certes à instruire et à livrer un discours sur la corruption de l'homme par la société, mais dont le premier objectif est de plaire à ces jeunes lecteurs que l'on ne nomme pas encore « adolescents ». Les deux héros sont élevés comme frère et sœur sur une île retirée de la civilisation (l'actuelle île Maurice, dénommée alors « île de France »). Leur enfance commune et la découverte du sentiment amoureux définissent l'un des grands traits du roman d'amour du Moyen Âge à la première moitié du 20^e siècle : la prédestination des amants. Hélas, à peine le sentiment amoureux a-t-il le temps de naître que Virginie est envoyée en métropole pour y étudier, au désespoir de Paul. À son retour, plusieurs années après, son bateau fait naufrage et elle trouve la mort. Le dénouement voit Paul, sans Virginie, se laisser mourir, terrassé de douleur, dans une veine pathétique qui rattache le roman aux plus grandes histoires d'amour contrarié, tout en ajoutant un ton pessimiste qui fait du roman le versant désabusé de l'enthousiasme de l'époque pour les îles lointaines où l'homme serait affranchi des maux de la civilisation.

Dans *Paul et Virginie* se lisent les traces des débats qui agitaient les salons du 18^e siècle, auxquels prit part l'auteur sans grand succès, entre bienfaits de la civilisation et vertus d'une existence retirée du monde, que ce soit dans une campagne parée des grâces virgiliennes ou sur une île innocente de l'influence corruptrice des sociétés européennes, dont les pratiques esclavagistes sont dénoncées par Bernardin de Saint-Pierre. Idylle pastorale sur une île de bons sauvages contre corruption apportée par la civilisation? À bien lire le roman, le constat est loin d'être aussi manichéen, et le débat entre primitivisme et progrès débouche

sur une contradiction apparemment insoluble. En effet, si les sociétés occidentales sont coupables d'esclavagisme, elles sont aussi porteuses d'améliorations morales plusieurs fois évoquées dans le texte. On perçoit le paradoxe d'une vision initialement ancrée dans le mythe du bon sauvage : si la vie des Antilles est moralement exemplaire, ce n'est pas seulement en vertu d'une pureté supposée de la vie à l'écart des néfastes influences européennes, mais aussi parce que les colonisateurs ont su raffiner la nature humaine. Ennemi de l'athéisme révolutionnaire, Bernardin de Saint-Pierre croit aux bienfaits d'une vie spirituelle participant aussi bien d'un sentiment inné que d'un perfectionnement moral apporté par la civilisation. En somme, l'existence primitive serait noble mais imparfaite, tandis que la société se clive entre louables influences et pratiques abominables.

Le débat demeure donc irrésolu, mais trouve son dépassement dans l'évocation intemporelle de l'amour condamné. La scène où Paul est témoin du naufrage évoque le mythe de Tristan et Iseut, l'impuissance et le désespoir du héros faisant écho à l'épisode de la voile noire, lorsque Tristan, blessé à mort et abusé par son épouse, se croit abandonné par sa bien-aimée. Dans les deux histoires, ce sont les flots qui apportent la terrible nouvelle entraînant la mort du héros. Au demeurant, les cocotiers entrecroisant leurs branches par-dessus la tombe de Virginie rappellent les ronces toujours plus vivaces unissant les tombes des amants. Alors que le débat philosophique dévoile ses contradictions et verse dans l'aporie, le motif amoureux est de l'étoffe des grands mythes. Si le style de Bernardin de Saint-Pierre et ses accents mélodramatiques peuvent sembler mièvres au lecteur contemporain, l'œuvre mérite sa place au panthéon de la littérature amoureuse et du roman de manière générale car elle se nourrit de ce qui fait les grands textes : la contradiction.

Le retentissement de *Paul et Virginie* fut immense, et aurait même compté Napoléon au nombre de ses admirateurs, si l'on en croit ce qu'en écrit Las Cases dans *Le mémorial de Sainte-Hélène*. Le style est au diapason d'une époque connue sous le nom d'âge de la sensibilité, mais ce sont aussi les résonances tragiques venues de plus loin qui assurèrent la postérité du livre. La tragédie se prépare en effet très tôt dans l'œuvre, par un effet de prolepse qui élève rétrospectivement les protagonistes au rang de héros écrasés par la fatalité. Dans les premières pages du livre, Virginie entend de sa propre mère la lecture de récits de naufrage annonçant le dénouement. Ainsi, malgré la désuétude où tomba peu à peu le registre larmoyant au fil du 19^e siècle, l'œuvre demeura marquante car on y retrouvait certaines constantes du roman d'amour : la prédestination, l'épreuve de la séparation, la recherche d'un lieu idyllique. « Constantes » ne signifie pas « invariants », et l'on verra que si ces grands motifs persistent dans le roman sentimental du 19^e siècle, ils subiront aussi des mutations significatives.

La période qui s'étend de la fin du 17^e siècle au début du 19^e, et qui signe l'évolution du roman vers une affirmation toujours plus forte du sentiment amoureux, aura commencé dans la cellule où une femme solitaire et cloîtrée soulage sa douleur par des lettres, moins pour attendre une réponse de l'autre que pour dialoguer avec ses propres tourments, pour s'achever sur la lande où le héros romantique, solitaire lui aussi, crie son désespoir de n'être pas soustrait à la société et ses mascarades. Est-ce à dire que la passion écrite serait toujours le fait d'une voix retranchée, cantonnée dans le palais d'illusions du sentiment, et que le roman d'amour dirait sa propre coupure avec le monde? Assurément non, car au fil du 18^e siècle, il aura aussi développé des techniques narratives où s'entrecroisent les voix de personnages multiples, en même temps qu'il aura élargi sa sphère d'influence, commercialisation du livre, professionnalisation de l'écrivain et alphabétisation du peuple aidant. Se dessine alors le paradoxe d'un genre qui s'adresse à la multitude pour parler de sujets intimes, des émois d'une subjectivité qui trouve un écho auprès d'un public si vaste qu'il s'étend bientôt à l'Europe entière, ainsi que le montre la gamme lexicale et les nuances du sentiment selon qu'il se dira *sensibility*, *Empfindsamkeit* ou sentimentalisme. C'est précisément ce paradoxe qui constitue le genre en tant que tel et lui donne une forme bien à lui, dont nous pouvons à présent étudier les particularismes.



CHAPITRE 6

Livrer bataille

« Les gens heureux n'ont pas d'histoire », dit le proverbe anglais. Ce seraient en somme des gens ordinaires, « sans histoires », « qui ne font pas d'histoires », et dont l'histoire, en conséquence, ne vaut pas d'être contée – n'est-ce pas ce qu'affirme la première phrase d'*Anna Karénine* : « Les familles heureuses se ressemblent toutes; les familles malheureuses sont malheureuses chacune à leur façon »? C'est ainsi que mariage, voyage de noces, débuts d'une vie à deux sont toujours éludés dans le roman d'amour : le bonheur ne se prête pas aux histoires mais à des instants qui font saillie sur la trame des jours, l'intensité d'un premier baiser, la force d'une étreinte, et dans les romans les plus contemporains, la puissance d'un orgasme. Et après les épreuves, on le sait, « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », le « *happily ever after* » des contes de fées qu'inverse le roman bourgeois lorsqu'il décrit les difficultés des époux et que satirise le vaudeville lorsqu'il change le tête-à-tête en triangle.

Seule exception apparente à la règle, la robinsonnade amoureuse semble bien conter l'histoire de gens heureux; les enfants naufragés du *Lagon bleu*, film de Randal Kleiser datant de 1980, découvrent ainsi l'attraction physique, le sentiment amoureux et l'enfantement, mais c'est la mort qui clôt leurs aventures. Le schéma de cette robinsonnade amoureuse inverse donc les tropes du roman sentimental pour rejouer l'exclusion du Paradis, quand notre corpus verra plutôt l'engagement conjugal couronner les difficultés surmontées.

Si les histoires heureuses sont évacuées de la trame narrative, doit-on comprendre que le roman d'amour décrit des êtres malheureux? Pas davantage, car ce serait voir les protagonistes s'enliser dans leurs infortunes, à mille lieues des rêves d'évasion promis. C'est donc dans un entre-deux qu'il faut chercher la matière du roman sentimental, dans le suspens de la promesse et de la crainte, entre les faux-semblants et les aveux, dans ces signes infimes qu'investit l'amoureuse lorsqu'elle y voit gages de félicité ou ruines de ses espérances. Savoir déchiffrer les signes, telle est bien l'une des constantes du roman d'amour, des romans grecs aux œuvres de Jane Austen, mais elle ne saurait être la seule, sous peine de voir l'échange des cœurs se changer en enquête solitaire. Il faut qu'il y ait conflit ou du moins confrontation, non seulement entre les deux protagonistes, mais aussi et surtout entre les visions du monde et du couple qu'ils incarnent, ou conflit de valeurs empêchant le sentiment amoureux de se réaliser d'emblée.

L'histoire du genre et le déploiement des sous-genres illustrent la variété de ces conflits. Dire ce qui s'oppose au bonheur des amants, c'est parler de la société où ils s'inscrivent, et mettre à l'épreuve la force du sentiment, c'est aussi éprouver la résistance des normes sociales, qu'elles soient explicites (tabou de l'inceste, relations interraciales dans les sociétés où règne la ségrégation) ou implicites (position sur l'échelle sociale). De ces normes intériorisées ou combattues découle un dilemme, l'histoire du genre étant aussi l'histoire de ces luttes contre le monde environnant ou contre soi-même. L'âge classique n'aura eu de cesse d'opposer la passion et l'honneur : à une force enthousiasmante au fort potentiel de destruction qui amène l'être à se surpasser ou à se détruire, parfois les deux ensemble, s'est dressé un idéal collectif formant une règle de vie pour l'individu et pour la communauté. Lorsque le conflit entre sentiment et valeurs oppose l'individu au groupe, ce dernier l'emporte généralement, au prix de la résignation du premier ou de sa fin tragique : la pérennité de l'ensemble social prime sur les passions individuelles. Une telle prééminence sera jugée insupportable par les romantiques qui, eux, y voient l'affrontement du sentiment, naturellement bon, et d'une société qui le corrompt ou le pervertit. À bien y regarder, le roman d'amour moderne ne dit pas autre chose lorsqu'il rejoue le drame du parent hostile, du milieu de travail qui tente de dissuader l'héroïne en colportant les rumeurs courant sur le compte du héros. Chaque fois, la réputation est en jeu. C'est dire qu'en dépit des vicissitudes de l'histoire littéraire, les formes classiques perdurent, puisque même dans une société où le fait d'arriver vierge au mariage est un choix personnel et non une norme, l'honneur de la jeune femme doit être préservé : sa question n'est pas éliminée, elle est simplement déplacée. Que l'expérience soit valorisée est une chose, que ses frasques fassent passer la jeune fille pour une marie-couche-toi-là en est une autre!

Il y a mener l'enquête et construire le récit. Qu'est-ce qu'impliquent les dilemmes en matière de construction du récit? Nous verrons dans ce chapitre que les choix, les hésitations, les remords et les ressaisissements de l'héroïne guident la composition de l'œuvre, au point d'en infléchir l'intégration dans tel ou tel sous-genre. S'il y a matière à roman, c'est parce qu'il y a conflit (entre les amants et le monde, l'amoureuse et les principes qui lui ont été inculqués, le héros et les choix qui semblent s'offrir à lui), et le conflit n'est rien d'autre que la mise à l'épreuve du sentiment amoureux, ce qui va préluder à son apothéose. Autant de formes pour ces combats, ces tiraillements, autant de modalités pour le roman d'amour.



L'amour éprouvé

Ce qui constitue le fond du roman d'amour, c'est d'abord le thème qu'il va aborder. On ne parle pas ici d'idées abstraites sur lesquelles le texte disserterait (la jeunesse, l'aventure, la pauvreté, etc.), l'auteur ne se donnant pas mission d'instruire mais de divertir. On entendra donc ici le mot « thème » en son sens musical, motif autour duquel s'agencent des variations que déploient les personnages, les dialogues, l'écriture. Parler de « thème », c'est moins définir un sujet de méditation que borner le champ où s'exercera l'écriture. Le thème (par exemple la jalousie) se rapporte donc à une situation suffisamment précise pour entraîner le choix de motifs (c'est-à-dire d'éléments concrets, par exemple le rideau derrière lequel le jaloux épie sa bien-aimée, la porte derrière laquelle il écoute), de personnages (le jaloux sera ainsi défini par sa curiosité et, comprendra-t-on au fil de l'intrigue, son manque d'assurance), de lieux (la pièce où se retire l'héroïne, les lieux publics où le jaloux cherche les indices) et d'un dilemme (pour le jaloux, satisfaire sa curiosité ou accorder sa confiance; pour l'héroïne, tenter de comprendre le jaloux ou se soustraire à ses investigations). Le dilemme est alors ce qui dynamise le thème, ce qui évite au récit de s'engluer dans des considérations abstraites, et ce qui donne chair à la substance narrative pour répondre à cette exigence primordiale du roman d'amour : donner au lecteur envie de progresser dans sa lecture.

Joie du conflit

La liste des dilemmes que peut proposer le genre n'est pas infinie, loin s'en faut, et comme les thèmes, ils doivent s'entendre comme des pôles autour desquels s'articulent les variantes reliées au conflit. Tant de déclinaisons sont possibles que ces choix pénibles vont souvent jusqu'à déterminer des sous-genres spécifiques.

À titre d'exemple, la mésalliance est passée du statut de thème à celui de catégorie en soi. Dans *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Saint-Preux parvient à convaincre l'héroïne d'épouser M. de Wolmar, mésalliance du cœur dictée par les impératifs de classe, où s'exprimera le conflit entre amour et devoir. Dès lors, c'est Indiana malheureuse auprès du brutal colonel Delmare et son séducteur, Raymon de Ramière épousant une autre femme par intérêt chez George Sand (*Indiana*, 1831), c'est Claire de Beaulieu épousant par dépit Philippe Derblay chez Georges Ohnet (*Le maître de forges*, 1882) ou encore la comtesse Odile de Walberg, trop fière de ses origines pour rester auprès de son époux, l'orgueilleux industriel Serge Harbreuze chez Delly (*Fleurs du foyer, fleurs du cloître*, 1912, republié sous le titre *Une mésalliance*, en 1966). Avec cette dernière déclinaison se dessine la ligne que suivront de nombreux titres publiés chez Harlequin : le couple apparemment mal assorti qui se voit offrir une seconde chance, ou la trentenaire retrouvant par hasard son premier amour dont elle se croyait trop différente. Certes, le mariage trop rapide où finit néanmoins par s'épanouir l'amour trouve une expression chevaleresque dans *The Velvet Bond* (*La mésalliance*, 1998), de Catherine Archer, roman situé dans l'Angleterre du 14^e siècle où l'héroïne découvre l'amour auprès de son époux, dont elle ignorait jusqu'à l'existence la veille de son mariage. Mais, dès les années 1980, Harlequin propose la sous-collection « Nouvel espoir » : ainsi, dans le paratexte d'*Au solstice d'été*¹, de Kay Thorpe, après que la lectrice a assisté au désengagement de Théa vis-à-vis de son presque fiancé Gavin au profit de Dave, après qu'elle a lu une histoire de « seconde chance » en définitive, on lui révèle que cette formule fait l'objet d'un traitement à part. « Nouvel espoir », lui affirme-t-on, concerne donc « les femmes d'aujourd'hui » (des années 1980, s'entend) qui veulent des aventures « plus réalistes, plus sensuelles ». Car « beaucoup de femmes trouvent le vrai bonheur avec le deuxième amour. Un amour malheureux, ça peut arriver à tout le monde, mais... une rencontre inattendue, et tout peut recommencer. Il y a toujours l'espoir d'un nouvel amour²! ».

Et, quoique sérialisée, la formule est loin d'être usée... Preuve en est, la comédie des amours renouvelées à la lumière de perspectives nouvelles forme une part importante de la sous-collection « Chance » et la totalité de la mini-série « Reunited » : par exemple, Jane Thayer s'aperçoit dans *Married to the Man* (1996), de Jane Arnold, au moment d'officialiser sa séparation d'avec son mari pour se fiancer à un autre homme, que le premier était finalement le bon. Veut-on pimenter le thème de la mésalliance qu'on la confinera entre les draps, inventant pour cela une autre mini-série : « The Wrong Bed », de la sous-collection « Blaze », étale ainsi la panoplie des amours nées de quiproquos érotiques, amants d'un soir qu'on achète et qui ne sont pas ce qu'ils paraissent (*Heated Rush*, 2008, de Leslie Kelly), réveils auprès de la sœur de la femme convoitée (*Ms. Match* de Jo Leigh, 2008), galipettes d'un soir avec l'amant d'une sœur jumelle (*Twin Temptation* et *Twin Seduction*, 2009, de Cara Summers), collègues de travail qui se jugent insupportables mais s'unissent à la faveur d'une chambre envoûtée (*Hot Spell*, 2009, de Michelle Rowan)...

La question de la seconde chance est cruciale dans les œuvres de Judith Krantz ou de Danielle Steel et essentielle quand il s'agit de sagas transgénérationnelles à la Barbara Taylor Bradford (la saga d'Emma Harte, qui commence par *A Woman of Substance*, *L'espace d'une vie*, 1979) ou à la Colleen Mc Cullough (*The Thorn Birds*, *Les oiseaux se cachent pour mourir*, 1977). Cette question permet en effet d'élargir le noyau de la mésalliance par le thème de la femme heureuse et bien mariée qui, par fatalité (meurtre, maladie, accident), perd tout et surtout un époux adoré. Elle doit alors repartir dans la vie, en craignant à la fois d'aimer à nouveau et de se livrer au mauvais homme. Parce que n'appartenant pas au même niveau social ou au contraire parce que rival en affaires, ce « mauvais homme » incarne donc la possible mésalliance à éviter, spectre d'autant plus effrayant que le premier mariage était une réussite. Tandis que *Lake, qui es-tu?* tisse son scénario sur cette prémisse avant de le rendre plus complexe – le « mauvais homme » cachant la « mauvaise femme » rendue amnésique –, nombre de romans lui préfèrent une ligne plus simple. Et à trame simple, lecture facilitée, roman plus vite écrit : les écrivains prolifiques, comme Danielle Steel, le savent bien. Le titre de son livre *To Love Again* (1980) rend ainsi mieux compte du dilemme que sa traduction française, *Un monde de rêve* (chez Presses de la Cité, 1988), puisque le livre met l'accent moins sur le décor du monde de la haute couture à Rome que sur les éléments narratifs – après le meurtre de son mari, Isabella quitte Rome avec son fils, Alessandro, pour trouver refuge chez une amie

1. Voir Kay Thorpe, *Au solstice d'été*, Montréal, Harlequin, ©1982, 1984, p. 157, coll. « Harlequin », titre anglais : *The New Owner*.

2. *Ibidem*, p. 157. C'est nous qui soulignons.

à New York. La peur ne la quitte pas : peur que son fils se fasse kidnapper, peur d'être prisonnière du souvenir d'Amadeo, qu'elle a tant aimé, peur d'aimer Corbett Ewing. Le fait que lui aussi ait perdu sa femme Beth des années plus tôt, qu'il puisse la guider, aide Isabella à faire son deuil. L'autre semble parti en voyage et, d'après Corbett, il n'y a « qu'une leçon à en tirer : le bonheur est éphémère, il faut en profiter tant qu'il est là³ ». Et si cela ne suffit pas : « Quand Beth est morte, une de nos amies m'a dit que ça ressemblait un peu à un accouchement. La douleur est intolérable, on a l'impression qu'elle ne cessera jamais, pourtant elle ne dure que quelques heures et quand c'est fini, on ne s'en souvient plus⁴ ».

Autant de variantes autour d'un semblable désarroi qu'inspire la hantise de la mésalliance : se fier à la raison qui énonce les causes d'un probable échec, ou aux élans du cœur et au tumulte des sens? Tous les personnages qui y sont confrontés en frissonnent de peur, et, pour la lectrice, le frisson est aussi celui de la joie, car elle sait par avance que c'est l'amour qui va gagner. De sorte qu'il faut parler de la joie du conflit en ce qui concerne le roman d'amour, une joie reposant sur l'anticipation, et que le combat intérieur s'en trouve valorisé.

Qu'une mésalliance se traduise, en langue d'amour, par « seconde chance », revient à considérer que poser la question dans un roman d'amour, c'est déjà y répondre. Le slogan de la compagnie Harlequin n'était-il pas « Oui, le cœur a ses raisons et Harlequin les connaît⁵ »? Un dilemme n'a donc rien de très spécifique et marque le texte du côté de la convention plus que de l'invention. Reste à insérer le récit dans un cadre bien particulier, mais est-il propre au texte individuel ou puisé dans un fonds de situations acceptables? Les notions d'univers de référence et de chronotope servent d'outils pour voir en quoi l'écriture se pose du côté du stock livré clés en main ou de la surprise.

Le théâtre des affrontements

Les mots « univers de référence » peuvent faire croire qu'il s'agit tout simplement du monde où nous évoluons : le texte ne nous réfère-t-il pas à un monde que nous reconnaissons pour nôtre, ne nous présente-t-il pas le reflet d'une société ou d'un microcosme que nous connaissons bien? Ne s'inspire-t-il pas de situations de la vie quotidienne? Ce n'est pourtant pas de notre vie que parle directement l'auteur, mais de ce qui semble être un monde possible bricolé à partir de l'univers dit « réel » (« actuel », dit plus justement la philosophie logique), et que nous reconnaissons grâce aux compétences culturelles que nous partageons. On peut se trouver en désaccord avec l'idée d'un « monde » ou d'un « univers » possible présenté dans la fiction au motif que ce monde serait incomplet (on ne peut tout savoir du monde du livre car l'auteur n'en a pas imaginé les moindres détails), voire incohérent. Si nous admettons toutefois que le texte construit ou présente un monde, c'est un « univers de référence » au sens où il représente un monde proche ou lointain que le lecteur peut aisément visualiser. L'erreur serait de croire que chaque livre a son propre univers de référence : bien des livres, au contraire, se répondent, se font écho, en exploitant le même univers, qui tient davantage du monde fictionnel que des références partagées par expérience, sachant qu'il va être le théâtre des affrontements. Le sud des États-Unis avant la Guerre de sécession, lorsqu'il est présenté avec ses planteurs, ses robes à crinoline, ses colonnades blanches et ses magnolias, est un tel espace fictionnel où puisent tant d'auteurs.

... jusqu'à la récente *Ballade au pays de Scarlett*, de Jean-Claude Rolinat (Atelier Fol'fer, 2009), dont la quatrième de couverture comporte cette impressionnante litanie de clichés : « La littérature, le cinéma, la télévision, la musique et même la bande dessinée ont popularisé le sud des États-Unis et ont fait revivre sous nos yeux planteurs en redingote, cavaliers à dolman gris et femmes séduisantes en robes à crinoline, le tout sur fond de colonnades blanches et de magnolias fleuris. Ce Deep South conservateur, tout à la fois dynamique et langoureux, refusa un temps la normalisation voulue par Washington, laquelle déboucha sur une terrible guerre civile, la Guerre de sécession. » Que l'auteur, connu pour ses engagements d'extrême-droite et sa nostalgie de l'empire colonial français, occulte ainsi l'esclavage montre en quoi la constitution d'un univers de référence tient de la création fictionnelle, jusque dans les œuvres qui se prétendent historiques.

3. Danielle Steel, *Un monde de rêve*, Paris, Presses de la Cité, ©1980, 1988, p. 228, titre anglais : *To Love Again*.

4. *Ibidem*, p. 228.

5. Yvan Boulet, « Ces petits romans si agréables à lire », *Études littéraires*, vol. 16, n° 3, 1983, p. 376.

Dans le roman d'amour, les exemples d'univers de référence largement partagés comprennent justement la plantation sudiste, dont la forme fictionnelle définitive a été livrée par Margaret Mitchell dans *Autant en emporte le vent* (1936). Le titre offre la clef de cet univers : c'est le Sud d'avant-guerre qui est emporté par le vent de la guerre civile, son mode de vie, ses personnages; la disparition et la recreation font basculer cet espace dans le fictionnel. Le Sud devient alors tantôt une banque de motifs où puiser, tantôt une construction sans cesse revue et réinterprétée, mais écrire un roman sur le Sud d'avant la guerre de Sécession, c'est entrer en communication avec des textes de référence. Heather Graham ne prétend pas autre chose, qui, plus de dix ans après le marquant *Cendres dans le vent* (*Ashes in the Wind*, 1979, de Kathleen E. Woodiwiss), a écrit avec sa trilogie de la guerre de Sécession (*One Wore Blue*, 1991; *And One Wore Gray*, 1992; *And One Rode West*, 1992) le paragon du roman d'amour « sudiste » contemporain. Le roman d'amour choisira en tout cas plutôt cette représentation que l'autre versant communément donné, les fermiers miséreux durant la Grande Dépression de 1929. S'évader, oui, mais entre des colonnades blanches plutôt que sur des chemins de terre! Les paysages fictionnels alimentent toujours de nouvelles romances, tant clichés et magnolias ont la vie dure, qui ornent respectivement les intrigues et les couvertures des livres de Mary Lynn Baxter (*Sultry*, Mira, 2000, titre français : *Un été dans le Mississippi*; *Southern Fires*, Warner, 1997). Un univers de référence, c'est donc un espace recréé et partagé par plusieurs imaginaires, mais aussi un temps ou un milieu socioprofessionnel. La Deuxième Guerre mondiale et le milieu médical forment depuis longtemps deux des univers de référence favoris du roman d'amour, la première parce qu'elle offre l'occasion d'un surcroît de pathos, d'héroïsme et de déchirements, avec ses vaillants aviateurs partis libérer un continent (le glamour est plus palpable que dans les tranchées de la Première Guerre), le second parce qu'il correspond au thème de l'homme en position d'autorité, y compris sur le corps de la femme.

Temps et espace spécifiques : c'est la base étymologique de ce que le critique russe Mikhaïl Bakhtine nomme un « chronotope », c'est-à-dire un ensemble (un motif, par exemple) où un temps et un lieu sont indissociables, et qui peut résumer à lui seul une œuvre, voire un genre.

Mikhaïl Bakhtine, critique russe associé au formalisme, a introduit de nombreux concepts particulièrement utiles à l'analyse du récit. Retenons notamment la polyphonie (multiplicité des voix et donc des points de vue qui amène le narrateur à épouser tour à tour tel style, voire telle vérité), le carnivalesque (subversion de l'idéologie dominante par l'humour et le chaos, les voix refoulées venant inverser les hiérarchies sociales), l'hétéroglossie (coexistence souvent conflictuelle de plusieurs variantes au sein d'un même code linguistique), le dialogisme (trait par lequel une œuvre entre en dialogue avec d'autres) et le chronotope (continuité d'un temps et d'un lieu par laquelle un genre se définit).

Un chronotope n'est pas la simple réunion d'une période et d'un environnement, car les deux sont profondément solidaires; le tout ainsi formé n'est pas davantage une entité abstraite, c'est plutôt ce en quoi se cristallise l'essence d'une esthétique ou d'une problématique. Pour sa nomenclature, Bakhtine s'inspire de l'idée postulée par la physique einsteinienne d'un continuum spatio-temporel, bien que le parallèle s'arrête là : temps et espace ne sauraient être abordés séparément. Le château est identifié par Bakhtine comme le chronotope par lequel se définit le roman gothique ou le roman noir, en ce qu'il suppose une temporalité spécifique (évoquant d'un passé féodal, sédimentation de plusieurs siècles, de plusieurs générations, tous encore présents dans les portraits de famille, permanence des légendes) et une spatialité propre (isolement, souterrains obscurs, passages secrets et portes dérobées, cachots) où se condense le genre avec ses possibles intrigues, ses motifs, ses personnages. Il s'agit donc d'un objet concret, facile à appréhender, qui organise toute la matière narrative.

Existe-t-il un chronotope du roman d'amour? L'affaire est pour le moins douteuse quand on considère la diversité des sous-genres. Le chronotope du château, trop inquiétant, s'infléchit dans le roman d'amour fantastique ou gothique sous l'aspect du manoir, mais il n'est guère encore le lieu où s'épanouit la romance. Trop chargé d'histoire et de souvenirs, trop coupé du monde (ce qui serait une bonne chose dans le contexte d'une évasion de quelques jours, mais pas pour une vie à deux : il serait alors le pôle contraire de l'île paradisiaque, où l'on peut inventer une histoire), le château peut offrir un bon point de départ, mais pas un espace-temps qui soit gage de bonheur durable. C'est le lieu, parfois, de la révélation du sentiment amoureux, comme

dans *Behind the Veil*, de Joanna Wayne, publié en 2002 à l'intérieur de la mini-série « Moriah's Landing ». Toutefois, du passé parfois sanglant ou du nouvel amour, l'un devra disparaître... Telle est la logique poussée à son terme dans *Rebecca* (Daphne Du Maurier, 1938), chef-d'œuvre de la littérature anglaise qui exprime la quintessence du roman sentimental sur toile de fond gothique.

La narratrice anonyme de *Rebecca* raconte son mariage avec Maxim De Winter et leur vie dans le vaste domaine de Manderley. Une vie grevée par le souvenir de Rebecca, première épouse de Maxim, morte noyée. Sans cesse rabaissée par la gouvernante, Mrs Danvers, la narratrice se persuade que son époux regrette Rebecca avant de découvrir peu à peu la vérité. N'en disons pas davantage, afin que le lecteur puisse pleinement s'immerger dans cette magnifique histoire d'amour et de fantômes.

Ce cas d'infléchissement d'un chronotope, du château au manoir, peut nous faire croire que les différentes branches du roman d'amour reprennent sous une forme adoucie les chronotopes des genres auxquels ils se réfèrent. L'hypothèse se défend, mais ne rend pas compte de la spécificité du genre. Définir le chronotope du roman d'amour suppose de s'interroger sur la forme de continuité spatiotemporelle qui en détermine l'écriture. Comme nous l'avons vu, la clef du genre se trouve dans le malentendu qui, une fois dissipé, fait place à la révélation du sentiment amoureux. Le genre dépend donc des moments de dialogue, de tête-à-tête, des deux protagonistes en un lieu privé, voire intime, en tout cas à l'écart des regards, où la conversation pourra se poursuivre (temps étiré de l'explication sans intervention extérieure) et l'intensité d'un baiser se détachera de la trame chronologique linéaire (temps « sublime » de l'extase). On s'attarde sur chaque réplique, on en décrit l'effet sur l'héroïne, si bien que le temps de la narration (l'espace accordé à l'événement) excède le temps du récit (la durée effective de l'événement). Compte tenu de ces particularités, l'alcôve semble être un solide candidat : lieu où l'on tenait salon au 17^e siècle, où les jeunes femmes pouvaient donc faire valoir leur éducation, l'alcôve est devenue recoin assez spacieux toutefois pour y faire tenir au moins un lit. C'est surtout par excellence le lieu des confidences (ne parle-t-on pas de « secrets d'alcôve »?), lieu retiré et chaleureux où s'entretiennent et se dissipent les mystères. Finalement, le seul obstacle à sa promotion au rang de chronotope du roman d'amour est sa disparition des intérieurs modernes ! Considérant toutefois la tendance du roman moderne (depuis la fin des années 1970) à faire la part belle aux plaisirs du corps, la chambre à coucher peut paraître avoir pris le relais. Toutefois, pour autant que des moments d'extase sensuelle s'y déroulent, elle est le lieu de l'accomplissement bien plus que de la dissipation des malentendus. Le seuil, qui implique toutes les tergiversations possibles (s'engager ou non?), est un candidat au moins aussi crédible. Quoi qu'il en soit, le chronotope ne cerne pas encore la spécificité d'une œuvre : c'est encore le genre ou le sous-genre qui s'y exprime, non l'écriture individuelle.

D'après Julia Bettinotti, on le sait, il existe cinq passages obligés qui forment les étapes du roman d'amour, et leur ordre est conditionné. On semble donc avoir affaire à ce qu'Umberto Eco nomme une « *fabula* préfabriquée », la *fabula* étant « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonnés temporellement⁶ ». Comme dans le mythe, le déroulement y serait connu d'avance dans le détail de ses enchaînements ainsi que les grandes catégories de personnages – ce qui paraît évident si l'on entend par là les structures actantielles de base telles qu'elles sont définies par Greimas (sujet, objet, destinataire, adjuvant, opposant).

Algirdas Julien Greimas, s'inspirant de Vladimir Propp, spécialiste russe du conte de fées, a proposé en 1966 un modèle actantiel qui doit permettre d'analyser tout texte narratif selon les axes du vouloir (sujet, objet), du pouvoir (adjuvant aidant à réaliser l'action, opposant) et du savoir (destinateur, destinataire). On notera qu'un texte ne se résume pas à un schéma (toute action peut avoir son propre modèle actantiel) et qu'un actant n'est pas nécessairement un personnage (ce peut être un objet tel qu'une épée ou une lettre ou encore une qualité telle que le courage ou la constance).

6. Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, ©1979, 1989, p. 101, coll. « Biblio Essais ».

Les *fabulae* préfabriquées, ou scénarios maximaux, détermineraient donc l'ensemble de l'écriture du roman, assertion qui exige d'être nuancée et ré-historicisée. Il n'est pas avéré que la structure dégagée par Bettinotti dans des exemples de production sérielle vaudrait pour Delly ou Max Du Veuzit. Le schéma canonique des romans dellyens remplace la période de confrontation des amants par leur lutte contre des obstacles extérieurs, si bien que la révélation de l'amour n'est pas conditionnée par un jeu de séduction (*Dans les ruines*, *Elfrida Norsten*, *Hoëlle aux yeux pers*, *La fée de Kermoal*, *La villa des serpents* ne sont que quelques titres où Delly respecte plutôt ce schéma, sorte de Roméo et Juliette avec *happy end*, que les cinq étapes dégagées plus haut).

En deçà du scénario maximal, le « scénario motif », plus souple, a aussi une portée plus limitée car il est centré sur un petit groupe de personnages, un type de décor et d'action, sans contrainte quant à l'ordre de la succession. Toujours dans l'œuvre de Delly, *Mitsi* offre un bel assemblage de scénarios motifs : l'orpheline désargentée cherchant secours, la douairière toute-puissante, le jeune homme volage découvrant l'amour, autant de figures qui ne sont pas des passages obligés, que chaque auteur peut reprendre à son compte en respectant les grandes lignes qu'elles imposent (le secours ne viendra pas d'où on le cherchait, la douairière connaîtra une défaite spectaculaire...). Des passages obligés, dont on a vu qu'ils ne l'étaient que pour une production limitée dans le genre et le temps, on passe ainsi aux scénarios facultatifs puisés dans une banque, tandis que les scénarios situationnels « imposent des contraintes au développement d'une portion d'histoire mais qui peuvent être combinés de façon différente pour produire différentes histoires⁷ ». Le naufrage, par exemple, peut concerner différents personnages et se placer en divers endroits du récit. Au début, il verra un protagoniste y survivre pour amorcer l'histoire (l'héroïne rejetée par les flots devra ainsi composer avec le maître des lieux dans *Naufrage à Janaleza*, de Violet Winspear, 1979, ou bien elle sera injustement accusée d'avoir provoqué l'accident dans *Le drame de l'étang-aux-biches*, de Delly, 1940); au milieu, il rapprochera l'héroïne de celui qu'elle croit en péril en haute mer; vers la fin, il signera la ruine d'un opposant.

Comment dire l'amour

Parler d'hésitations amoureuses offre matière à traité, mais le roman sentimental se fixe d'autres ambitions. Au fil du vingtième siècle, à mesure que la mission éducative s'estompe derrière la part affective, le point de vue de l'héroïne s'affirme, sa conduite n'est plus tant objet de jugement que prétexte à tracer les délicatesses du cœur. On parlera d'errance plutôt que d'errements, et pour rendre palpables ces flottements de l'âme, la voix de la protagoniste doit s'affiner, traduire les embarras de la lectrice, épouser les aléas de la sensibilité moderne. Autant dire qu'un roman, quelle que soit son affiliation générique, n'est pas qu'un assortiment de figures imposées ou facultatives. Qu'il enchaîne les péripéties selon une logique propre à son genre ou qu'il combine motifs et situations, il ne produira pas le même effet selon qu'il est raconté à la première ou à la troisième personne, que l'on a un seul point de vue ou plusieurs, que le lecteur en sait moins, autant ou davantage que les protagonistes.

Je, elle et lui

Le roman d'amour étant censé avoir un lectorat essentiellement féminin, il transcrit pour la plupart le point de vue de l'héroïne. En revanche, le roman moderne est généralement écrit à la troisième personne, ce qui semble introduire une forme de distance : alors que le « je » est souvent tenu pour l'expression d'un « moi » lyrique, voire d'un pathos qui n'aurait plus lieu d'être, la troisième personne impliquerait, sinon une plus grande objectivité, au moins un recul permettant une tonalité ironique. C'est là une opinion préconçue qui ne résiste pas à une lecture approfondie du genre pris dans son historicité, où l'on observe même une inversion des tropes. Jusqu'au 18^e siècle, la norme sentimentale est bien ce « je », d'abord conflictuel dans le roman épistolaire classique⁸, puis lyrique lors de l'âge de la sensibilité, où le journal intime s'ajoute à la correspondance, et c'est Jane Austen qui au début du 19^e siècle a livré le modèle du roman d'amour moderne à la troisième personne. Ce n'est bien sûr pas une coïncidence si Jane Austen est aussi la plus fine représentante de l'ironie littéraire anglaise. En faisant passer l'écriture du sentiment de la première personne à la troisième, Austen introduit vis-à-vis de ses personnages une distance critique bienvenue après les épanchements d'un Rousseau ou d'un Mackenzie, et c'est toute la perception du genre qui s'en trouve influencée.

Pourtant, un paradoxe se dessine : le roman d'amour, censé être « à l'eau de rose » et favoriser les épanchements de la lectrice, voire son identification à l'héroïne (l'opinion populaire fait fi des enquêtes démontrant une lecture bien plus distanciée), s'écrit

7. *Ibidem*, p. 101.

8. Voir le chapitre 5.

bien à la troisième personne, la personne de l'objectivation. L'ironie de l'histoire est telle que c'est précisément une admiratrice de Jane Austen, auteure d'un *best-seller* qui renvoie très explicitement aux personnages qu'elle a créés, qui démontre le mieux l'inanité d'une croyance associant première personne et lyrisme. L'héroïne éponyme du *Journal de Bridget Jones* (1996), de Helen Fielding, a beau s'illustrer dans le genre le plus étroitement assimilé au pathos sitôt qu'il est question de vie amoureuse, le détachement dont elle fait preuve détonne avec les idées reçues. Entre un langage inventif et mordant, une perspective à la limite du cynisme (mais sans franchir cette limite) et une tonalité qui dépasse l'apitoiement sur soi dans le grotesque (la hantise de cette célibataire presque endurcie est de finir seule et dévorée par des chiens car personne ne se sera aperçu de sa mort), tout est mis en œuvre pour dissocier radicalement journal intime et complaisance dans la misère affective. Loin d'être un cas isolé, ce dispositif se retrouve dans l'ensemble de la *chick lit*, de Candace Bushnell (*Sex and the City*, 1997, première personne conservée dans l'adaptation cinématographique par les commentaires de la voix hors champ) à Isabel Wolff (*Les tribulations de Tiffany Trott*, 1999). Dans la littérature actuelle qui parle de sentiments, c'est bien le « je » qui est vecteur d'ironie.

Apparue dans les années 1990, du *Journal de Bridget Jones* en Angleterre et de *Sex and the City* aux États-Unis, la *chick lit* impose ses propres règles narratives : tonicité, autodérision et humour vache, rythme enlevé, légèreté). Harlequin ne s'y est pas trompé, qui s'empare du phénomène en 2003 pour créer sa sous-collection « Red dress ink ». Quant aux auteures, elles ne sont pas seulement anglophones (États-Unis avec Meg Cabot, Angleterre avec Louise Rennison, Sophie Kinsella et Isabel Wolff, Australie avec Dianne Blacklock, Ilsa Evans, Melanie La'Brooy) mais aussi francophones (France avec Isabel Alexis, Anne-Solange Tardy et Cécile Krug, Québec avec India Desjardins et Rafaële Germain) ou même indiennes avec Rajashree et Swati Kaushal. Réelle adaptation? On peut en douter : les francophones ont parfois de la difficulté avec cette forme d'écriture typiquement anglo-saxonne – Isabel Alexis, par exemple, s'emploie davantage à mettre en scène des personnages caricaturaux dans des situations aberrantes là où Tonie Behar, avec *Coups bas et talons hauts*, réussit mieux.

Les stéréotypes se trouvent décidément malmenés par une lecture attentive, car à la question « quel point de vue? », nos réponses spontanées sont battues en brèche. Écrit, pense-t-on, pour des femmes, le roman d'amour devrait donc refléter un point de vue féminin, celui de l'héroïne. C'est méconnaître la part de lecteurs masculins (estimés à environ 10 % du lectorat du roman d'amour) ainsi que la production actuelle, où le point de vue du héros est bien présent et développé depuis les années 1980, même si « les consignes d'écriture de certaines collections exigent toutefois que le point de vue féminin occupe plus de 60 % des focalisations⁹ ». S'agit-il d'accommoder la part masculine du lectorat? Plus probablement, croyons-nous, de réduire la distance entre « Mars et Vénus », de présenter la part sensible de l'homme, ses doutes, ses étonnements, ses craintes. Les émois du héros sont donc transcrits par les mêmes procédés que ceux de l'héroïne (monologue intérieur, souvent en italiques, voire conversation avec des amis). C'est du moins vrai pour la romance qui s'écrit en anglais; en traduction française, remarque Séverine Olivier, les passages décrivant les sensations et les émotions masculines sont très souvent omis. Question de culture : la distribution anglo-saxonne s'est habituée à un lectorat désireux de connaître les interrogations de l'homme, de le voir aussi comme un être moins sûr de lui qu'il n'en a l'air, quand le monde éditorial francophone reste dans l'idée que la lectrice n'en a cure. D'ailleurs, cette parole est vraie jusque dans le ghetto de la *chick lit*. Un constat, pour commencer : aux antipodes de l'ouverture des romans d'Austen, lus par les deux sexes, la *chick lit*, écrite par des femmes pour des femmes, cible exclusivement un public de jeunes citadines. Difficile de faire plus ghettoïsant, puisque la *chick lit* le revendique, à grand renfort de talons aiguilles et d'accessoires divers de « *fashion victim* » ou « *fashionista* », qui remplace la « femme branchée » d'hier. On parle, pour la couverture, de « *girly rose et flashy* »; en France, les titres des sous-collections sont « *Girls in the City* » (Marabout) ou « *Gossip Girl* » (Fleuve noir), tandis que J'ai lu se contente du sage « Comédie ». Forme de livre-ghetto, la *chick lit* ne veut pas cibler un autre public; à peine accepte-t-elle de varier l'âge de son public et de s'intéresser, comme c'est le cas d'India Desjardins, à des adolescentes, manière de glisser vers le « *chick flick* » (film pour jeunes filles).

9. Séverine Olivier, « Les prémices d'une histoire d'amour ou comment écrire un roman sentimental », dans *Revue de jeunes chercheurs en critique génétique* : n° 4 : *Mauvais genres*, [En ligne], [<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article145>] (Consulté le 21 mars 2014).

Pour ce qui est de l'héroïne, sait-on tout d'elle (plus qu'elle n'en sait elle-même), ou la narration se place-t-elle à son niveau de conscience? Dans l'immense majorité des cas, le narrateur du roman d'amour moderne est hétérodiégétique (c'est-à-dire extérieur à l'histoire qu'il raconte, à l'exception, comme on l'a vu, de la *chick lit*) et omniscient. Ce dispositif permet à la lectrice, non de s'identifier à l'héroïne comme le croient de trop nombreux détracteurs, mais d'avoir un temps d'avance sur elle. L'effet de répétition ne favorise pas l'immersion, mais au contraire l'ironie : par sa connaissance des détours traditionnels de l'intrigue, la lectrice voit venir, sinon les ruses propres à chaque écrivain, du moins les émotions des protagonistes, leurs illusions, les moments où ils se mentent à eux-mêmes. Ce qu'attend la lectrice, plus que le moment de l'union entre les personnages, c'est celui où l'héroïne prendra enfin conscience qu'elle s'est méprise ou fourvoyée, qu'elle aime cet homme pourtant insupportable, qui l'aime d'ailleurs d'un amour sincère. Le degré d'ironie n'est cependant pas un élément définitoire du genre, pas plus qu'il n'est mentionné dans les consignes et suggestions d'écriture de la littérature sérielle. Il dépend davantage de la tonalité que souhaite donner l'auteur, ce qui entraîne à son tour des choix stylistiques particuliers.

L'art et la manière

Parce que les romans d'amour ont un style? Vous voulez dire qu'ils seraient plus que des artefacts tous coulés dans le même moule? Que l'auteur aurait une voix, alors qu'on a pris l'habitude de voir son nom inscrit en petits caractères – ou plutôt son pseudonyme choisi par la maison d'édition? Précisément, car si les grands thèmes sont constants, les univers de référence limités et la *fabula* préfabriquée (mais bâtie avec un vaste répertoire de motifs), les modes d'écriture sont bien plus nombreux et même surprenants qu'on ne pourrait le penser, pourvu qu'on se penche sur la diversité du genre là où elle est le plus repérable : en version originale.

La question stylistique embrasse les choix lexicaux, la détermination du registre, la complexité syntaxique, le type de figures rhétoriques, bref, la manière d'utiliser la langue. Le roman d'amour est historiquement associé à un style noble, élevé, fleuri (parfois trop), voire un rien désuet. La langue de Delly en est longtemps considérée comme la quintessence :

« Le jour perdait sa lumière frémissante, que le soleil au déclin emportait avec lui. Tugdual Meurzen, derrière la vitre d'une porte-fenêtre, la voyait quitter lentement le petit jardin touffu, qui restait éclairé cependant, mais d'un reflet pâle et froid de foyer trop lointain. Il s'imaginait voir frissonner les palmes des phœnix, les feuilles légères des mimosas, et même les rudes pointes aiguës des aloès. C'était l'heure dangereuse de ces rives de soleil – l'heure que Tugdual aimait pour sa mélancolie¹⁰. »

Ces premières lignes du roman *Le fruit mûr* sont emblématiques du « style Delly », souvent tenu pour être la langue où s'écrit le roman d'amour : nombreux adjectifs, vocabulaire recherché dans la description de la nature (on soupçonne les termes « phœnix » et « aloès » d'avoir été choisis au moins autant pour leurs sonorités que par souci de précision botanique), phrases amples à la structure variée sans être alambiquées, passage de l'observation (« voyait ») aux émotions (« s'imaginait », puis « aimait »), tout semble connoter l'appartenance du texte au genre sentimental. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, quelque chose de plus personnel se dégage : un goût pour les allitérations (voir la densité des fricatives, qui crée une harmonie imitative), une façon d'anthropomorphiser la nature sous l'aspect d'un corps désirant (la lumière frémit, les palmes frissonnent), et même une tendance à l'alexandrin classique (« le soleil / au déclin / emportait / avec lui », « d'un reflet / pâle et froid / de soleil / trop lointain ») qui trahit un goût pour la poésie du siècle précédent (on croit même entendre dans « C'était l'heure dangereuse » une réminiscence du célèbre vers de Victor Hugo, « C'était l'heure tranquille où les lions vont boire », que tous les écoliers de l'époque apprenaient par cœur).

On voit donc poindre sous les marques génériques celles d'un auteur, quand bien même il serait en l'occurrence bicéphale. On n'ira cependant pas imaginer que tous les styles sont permis, mais on sera quand même frappé de l'affadissement qu'entraîne souvent la traduction Harlequin au regard de l'original. Séverine Olivier donne cet exemple frappant : « Elle avait des yeux bleus qui crépitaient comme le feu et un regard qui pouvait écailler les huîtres. » Telle serait la traduction littérale d'une phrase de Debbie Macomber, pourtant rendue en version française par « ses yeux aussi verts que deux émeraudes de la plus belle eau¹¹ ». Cet apla-

10. Delly, *Le fruit mûr*, Paris, Flammarion, ©1922, 1949, p. 5.

11. Debbie Macomber, *The Bachelor Prince*, cité dans Séverine Olivier, « Les prémices d'une histoire d'amour ou comment écrire un roman sentimental », dans *Revue de jeunes chercheurs en critique génétique* : n° 4 : *Mauvais genres*, note 12, [En ligne], [<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article145>] (Consulté le 21 mars 2014).

nissement, ce recours au cliché laisse entendre que la lectrice francophone n'est pas prête – ou pas censée être prête – à consommer autre chose qu'un style passe-partout. Pourtant, quelle diversité dans les styles anglo-saxons! Le meilleur crible en est sans doute la scène des ébats amoureux où, du métaphorique au quasi pornographique en passant par le clinique, toute la gamme est permise. Les plus chastes s'en tiennent à la métonymie désignant le sexe masculin par le « désir » de l'homme ou, plus prudemment encore, son « ardeur », sa « fougue », sa « passion », son « sang ». Plus vieillotte, la métaphore a gardé ses adeptes, mais souffre de passer aujourd'hui pour une forme d'ironie involontaire (son « sceptre », aggravé lorsqu'un adjectif comme « ardent » lui est accolé; ce genre de procédés a de faux airs scabreux mal dissimulés). Aujourd'hui, loin de cette survalorisation phallique, la tendance est à l'objectif (Monsieur est doté d'un prosaïque « pénis »). Certains auteurs ne reculent plus devant l'ordurier (ces mots de quatre lettres naguère jugés tabous dans la langue de Jane Austen ont bel et bien fait leur apparition chez Harlequin), et sous l'influence conjointe des magazines féminins et de la *chick lit*, le viril attribut se voit même à présent gratifié de petits noms équivalant à l'hypocoristique et pourtant quelque peu dépréciatif « popol¹² »!

Qu'en est-il des représentations langagières des différentes catégories de population, généralement sources de diversité lexicale? Le roman d'amour peut-il être polyphonique?

Le concept de polyphonie, tel que le définit Mikhaïl Bakhtine, correspond à ces moments où le récit ne cherche pas à établir une vision unifiée, mais confronte points de vue et personnages au point que la voix narrative adopte progressivement le ton des personnages décrits.

La représentation des minorités, dans le genre sentimental, a longtemps reposé sur les clichés, du moins pour les personnages secondaires (sous couvert de vouloir faire « couleur locale » et de représenter le parler authentique, on verse dans les images d'Épinal). Les choses ont toutefois bien changé depuis que certaines collections mettent en scène des héros afro-américains dans des romans écrits par des auteurs afro-américains, mais dont le lectorat est loin d'être aussi nettement défini. Mieux encore, la littérature sentimentale afro-américaine n'est plus un phénomène monolithique, l'éditeur Kimani, spécialisé dans le genre, se ramifiant en sous-collections plus sensuelles (« Arabesque »), adolescentes ou estudiantines (TRU), chrétiennes (New Spirit) ou d'un réalisme parfois brutal (Sepia). Le langage utilisé offre un spectre au moins aussi large que ces diverses collections. Dans *Melting the Ice Queen*, d'Ann Christopher¹³, on remarque des dialogues percutants, une langue directe, avec tout juste quelques tours syntaxiques idiomatiques (« crazy » employé adverbialement dans « *I'm crazy in love with you* »), mais qui dans l'ensemble ne dénote pas des locuteurs afro-américains. Rien à voir, donc, avec l'anglais vernaculaire afro-américain ou « *ebonics* », défini en 1996 comme une langue à part entière par la Commission scolaire d'Oakland (Californie). Même dans la collection « Sepia », on ne s'écarte guère de la norme linguistique : l'héroïne de *Street Life*, de Rochelle Alers, prostituée de son état, s'exprime dans un anglais pratiquement dépourvu de toute spécificité sociolinguistique, reprenant sa fille lorsqu'elle dit « *I dunno* » pour « *I don't know*¹⁴ ». Ce n'est pas leur variété d'anglais qui marque les personnages comme afro-américains, mais leurs noms : si l'héroïne porte le biblique et donc peu spécifique Adina, sa fille s'appelle Jameeka et sa meilleure amie LaKeisha.

Pourquoi cette réticence à faire figurer l'afro-américain? D'une part, certainement, afin de ne pas rebuter une part du lectorat, et les pages où les lectrices peuvent commenter au fil de leur parution les chapitres des romans en ligne montrent bien, si l'on en croit leurs avatars, qu'elles sont de toutes origines. Mais la véritable raison est donnée, croyons-nous, par cet épisode de la mère corrigeant sa fille; les écarts par rapport à la norme linguistique sont perçus comme des fautes, et la controverse qui a suivi la décision de la Commission scolaire d'Oakland montre que le débat est loin d'être tranché entre ceux qui considèrent l'*ebonics* comme une langue et ceux qui le voient comme « de l'anglais avec des fautes ». Difficile, au demeurant, de maintenir le ton de l'engagement amoureux avec un parler qu'une bonne part du lectorat percevra comme marginal. Les formes dialectales, les

12. Ainsi dans les surprenantes premières lignes de *Simply Sex* (Toronto, Harlequin, 2005, coll. « Blaze »), de Dawn Atkins, alias Daphne Atkeson, qui comprennent les termes « *willy* », « *hoo-hoo* » et « *johnson* ».

13. Ann Christopher, *Melting the Ice Queen*, 2010, [En ligne]. [<http://www.charlequin.com/article.html?articleId=1457>]. Comme dans l'ensemble de la section « Online Read » du site de Harlequin, il s'agit d'un texte proposé intégralement en ligne, à découvrir jour après jour, équivalant à trente ou quarante pages sur un support matériel.

14. Rochelle Alers, *Street Life*, chap. 1, [En ligne], [<http://www.charlequin.com/article.html?articleId=1327>].

régionalismes, les traits de langue propres à telle communauté ont trop longtemps été employés comme ressorts comiques pour revêtir la solennité de la déclaration d'amour. Non que l'expression du sentiment en langue vernaculaire soit forcément ridicule (c'est même tout le contraire dans les chansons de Richard Desjardins), car c'est une question de régime narratif qui est en jeu : dans le romanesque, le personnage qui s'exprime constamment en vernaculaire entre bon gré mal gré dans une typologie sociale propre à faire sourire (c'est le sens de la critique formulée par Richard Wright à l'endroit de Zora Neale Hurston¹⁵) et s'accommode donc mal de cette vocation à l'universalité qui accompagne l'expression du sentiment amoureux.

À cette précaution près, la représentation langagière, placée sous la responsabilité de chaque auteur individuel, relève de l'invention plus que de la convention. C'est même la créativité en la matière qui permet à la lectrice de s'étonner encore devant les mêmes astuces narratives, et plus que l'intrigue, c'est bien l'incorporation de tours de phrase imagés qui garantit le succès du livre. C'est en tout cas le procédé qui permet au genre de se renouveler et de se consommer avec la même ferveur qu'un feuilleton télévisé ou un magazine, où l'on reconnaît les expressions de son voisinage quand on ne les emprunte pas aux personnages. En effet, le genre sentimental offre à ses lectrices des répliques, comme autant de sésames face à ses doutes.

Poétique du dilemme

Autant que la segmentation du lectorat, les différents dilemmes entraînent la création de sous-collections. Les deux facteurs sont d'ailleurs étroitement liés, car chaque nouveau type de lectrice se définit par sa situation socioprofessionnelle, qui suscite des interrogations inédites, et le roman d'amour a pour vocation de répondre à ces questions. C'était déjà le cas lorsqu'il se chargeait, sous la plume de Jane Austen, d'orienter les jeunes femmes dans leurs préférences matrimoniales et, sous celle d'Emily Brontë, d'opposer l'homme calme et discret au personnage ténébreux et orageux. Ce contraste entre deux figures masculines (respectivement Edgar Linton et Heathcliff dans *Les Hauts de Hurlevent*) sert de matrice à des pans entiers de la production sentimentale : choisira-t-on un être d'humeur égale, gage de stabilité mais aussi menace de routine, ou la promesse des montagnes russes de la passion? Certes, cette dualité revient aussi bien dans le roman sériel que dans les comédies romantiques ou le manga pour filles, mais elle est loin d'être la seule irrésolution dont se nourrit le roman d'amour. La Première Guerre mondiale trouve son interrogation sentimentale dans *Le diable au corps*, de Raymond Radiguet (rester fidèle au fiancé parti au front ou succomber aux charmes de l'adolescent qui conte l'histoire?), et chaque période historique formule de même ses propres conflits intérieurs.

Un dilemme est plus qu'un thème, c'est une dialectique et, partant, un fil narratif qui suppose à son tour que les éléments connexes du récit entrent en congruence avec lui. Pour prolonger l'exemple d'Emily Brontë, au sociable mais valétudinaire Edgar sont associés les intérieurs baignés par une faible lumière tandis que le lieu naturel du tempétueux Heathcliff est la lande (inscrite dans son nom même) battue par tous les vents. Les tiraillements de l'héroïne se matérialisent ainsi dans ce qui apparaît, sinon comme un chronotope spécifique à ce type de récits, du moins comme une opposition marquant l'ensemble du genre. Ce contraste d'ordre climatique entre le tiède et le brûlant (ou glacial, Heathcliff étant l'homme des extrêmes) détermine à son tour un jeu de personnages secondaires, de la chaleureuse Nelly Dean, qui apporte un peu de compassion dans ce monde si fortement polarisé, au très urbain Lockwood, qui n'entend rien aux mœurs de cette contrée et dont le point de vue creuse encore la narration. Enfin, le traitement du temps est aussi affecté; à Heathcliff l'intensité du moment, la discontinuité, à Edgar l'inscription dans une lignée et donc dans une chronologie suivie avec transmission du nom.

Le dilemme, créateur de sous-genres

Ce n'est pas un hasard si le roman d'amour sériel s'est imposé par le biais de la romance médicale. Dans les années 1950, les femmes ont gagné un affranchissement qui soulève de nombreuses questions sur leur place exacte dans la société, et les deux guerres mondiales les ont clairement établies en France, aux États-Unis et au Royaume-Uni comme « infirmières de la nation » : un peu plus que des mères, un peu moins que des madones. Le rôle maternel consistant à reconforter le corps masculin blessé se trouve sublimé, à l'heure où la femme a gagné en autonomie sans pouvoir encore accéder en masse aux postes prestigieux. La voici donc infirmière, c'est-à-dire entre deux mondes quant à ses visées amoureuses, ayant pouvoir sur le corps du soldat mais

15. *Une femme noire* (*And Their Eyes Were Watching God*), roman très populaire de Zora Neale Hurston, compta parmi ses détracteurs l'auteur de *Black Boy*, qui en dénonça les représentations dialectales comme un [Traduction] « numéro de minstrel show pour faire rire les Blancs » (Daniel Burt, *The Novel 100 : A Ranking of the Greatest Novels of All Time*, New York, Checkmark Books, 2003, p. 365).

étant soumise à l'autorité du médecin. S'en remettre à cette autorité masculine, ou assumer son autonomie par l'appropriation du corps? Dépendante ou assurée? Tel est, au fond, le dilemme qui sert de matrice au genre de la romance médicale, avec des réponses variables selon que la jeune infirmière protégera le soldat, découvrira en lui un homme valeureux et stoïque, admirera le médecin ou se défiera de son emprise. Hormis les ouvrages dûment identifiés comme appartenant à la catégorie romance médicale, la femme s'improvise aussi infirmière : c'est en soignant qu'elle découvre l'émotion, comme dans le cas de la jeune Marina, qui décide de se sacrifier pour Paul, aveugle aigri qu'elle épouse sans le connaître dans *L'aigle aux yeux vides* (1978), d'Anne Hampson, ou de la vierge Harley (à vingt-trois ans) quand elle prend en charge la rééducation de Tucker Hale, handicapé à la suite d'un accident d'avion, et qu'il lui rend la pareille lorsqu'elle est victime d'une insolation dans *L'héritier* (1997), de Patricia Ryan¹⁶. Ainsi, l'homme viril est-il tour à tour perçu dans le rôle du valeureux qu'on admire et du médecin qui vous protège. Mais la passion donne un ton bien particulier à l'affaire : Harley motive Tucker en lui promettant de se donner à lui s'il parvient à la rattraper à la nage, sans savoir que c'est son cœur qu'elle va lui offrir.

La société a changé, mais le genre est encore bien vivace : en France, c'est même le seul sous-genre du roman d'amour régulièrement disponible (et largement représenté) dans les rayons des supermarchés ou dans les gares, à l'intérieur de la collection « Blanche ». Comme le montre *Un lien d'amour*, de Caroline Anderson, les rapports sociaux semblent identiques, l'héroïne Molly étant sage-femme à mi-temps quand le héros, Scott, est rayonnant dans sa blouse de praticien. Qu'il soit praticien permet une interaction entre les deux et dilue quelque peu le rapport hiérarchique dans la coopération. En revanche, le pivot de l'intrigue témoigne d'une évolution bien réelle, car Scott doit son unique joie, son fils Jack, au fait que Molly en ait été la mère porteuse (Chrystal, épouse de Scott à présent décédée, était stérile). On observe, bien sûr, une volonté d'actualiser le genre, mais le plus important est ici que le bébé serve de lien entre les héros, un enfant qui n'est pas le fruit d'un mariage d'amour mais le deviendra symboliquement. Il n'est pas nouveau que l'enfant joue ce rôle, mais il naît généralement d'une histoire d'un soir ou d'un viol, le paramètre essentiel étant que le père en ignore l'existence. Or, ici, on est dans le cas d'un enfant né hors mariage pour sceller l'union du père avec une autre! Structurellement, il y a bien évolution du genre, jusqu'au moment où le lecteur apprend quels sentiments éprouve Scott lorsqu'il tient le nourrisson entre ses bras. Se révèlent ici deux caractéristiques du roman d'amour contemporain, le déplacement du rôle maternel vers le père et, pour le souligner, la focalisation sur les émotions du héros. Conséquence de ce changement formel, c'est à présent lui qui devra résoudre un dilemme de type nouveau, conserver des rapports strictement professionnels ou amener l'héroïne à faire connaissance avec l'enfant, au point d'en devenir la mère de substitution. Elle n'en a pas moins une grave question à débrouiller, celle, précisément, de ce qu'est la maternité dans la gestation pour autrui, problème simplement amplifié par le déroulement du roman en milieu hospitalier – et, aux yeux de nombreuses lectrices, par le statut plus ou moins légal de cette pratique selon les pays et selon qu'elle est effectuée à titre altruiste ou commercial¹⁷. La mère porteuse, qui est en l'occurrence la mère génétique, devient alors une deuxième « mère sociale » après la mort de la première. De quoi nourrir encore bien des romans sur la femme en tant qu'épouse et mère!

Autre incertitude appelée par les circonstances : refaire sa vie ou rester fidèle à ses valeurs? La possibilité du divorce suscite notamment la question dans les romans de type « seconde chance », qui s'adressent à la femme déçue dans sa vie sentimentale, avec une héroïne qui, souvent, redécouvre un amour d'enfance après un mariage raté. Le problème est d'ordre identitaire, car il met en jeu les inévitables changements qu'entraîne l'implication de la femme dans une vie professionnelle. De la petite fille à la femme d'affaires, la redéfinition de soi est telle que les caprices du sentiment amènent tôt ou tard la question des priorités entre les rêves de la première et les attentes de la seconde. Il ne s'agit là, au fond, que d'une réactualisation de l'inquiétude identitaire formant la trame du roman d'amnésie, filon classique de la production, dont le succès ne s'est jamais démenti : s'inventer ou se retrouver, démarrer sur une table rase ou remonter à l'origine du trouble, ainsi que nous l'avons vu dans *Lake, qui es-tu?* Cette dialectique entraîne le choix d'un lieu (l'hôpital, lieu de la désorientation ou des retrouvailles avec soi-même si le héros y travaille), d'une temporalité (nombreuses analepses, ralentis sur certains détails susceptibles de jouer le rôle de déclencheur, accéléré de la remémoration), d'un dispositif narratologique (fréquents aperçus des questionnements de l'héroïne signalés par les italiques), et d'un style (phrases inachevées, points de suspension).

16. À noter que la collection « Rouge passion », dans laquelle a été publié *L'héritier*, de Ryan, est l'une des plus importantes d'Harlequin : en 1988, elle remplace « Tentation » et en 2004 devient « Passion ».

17. La pratique est légale dans de nombreux États américains et provinces canadiennes (uniquement à titre bénévole) ainsi qu'au Royaume-Uni, mais interdite en France et au Québec, où l'article 541 du Code civil précise que « toute convention par laquelle une femme s'engage à procréer ou à porter un enfant pour le compte d'autrui est nulle de nullité absolue ».

Cette recherche identitaire passe souvent, pour la jeune adulte – protagoniste ou lectrice –, par un tiraillement entre s'évader et s'établir. À cette question répond la veine « escapistique », que le bel ailleurs soit géographique (romance exotique) ou historique. C'est l'enjeu fondamental de *Sous la griffe du tigre*, de Victoria Holt : le bel ailleurs existe-t-il toujours une fois que le rêve se transforme en réalité? La narratrice, Sarah Siddons Ashington, hésite à épouser Robert, d'autant que cela signifie quitter l'Angleterre pour une plantation de thé à Ceylan! Aurait-elle mieux fait d'attendre le retour de Toby, son amour de jeunesse? Elle part, avec en tête l'histoire de sa mère qui a fait le voyage avant elle, par amour de son père : « J'étais éblouie par ce pays de chaleur et de feu » affirme Irène à sa fille, par « les couleurs, le scintillement des mers turquoises, le récif de corail et les palmiers ondulants¹⁸ » puis, une fois sur place, l'émerveillement laisse place au désenchantement, l'amour à la haine. Irène repart, sa fillette avec elle. L'histoire va-t-elle se répéter? Oui et non, c'est la mesure de l'écart, finalement, entre l'histoire d'un échec ancien (celui du mariage des parents, de la vie à Ceylan) et plus récent (Robert meurt empoisonné en sauvant Sarah, la jungle menace et Sarah repart pour Londres, enceinte). Mais, dans le *post-scriptum*, cet échec se retourne en réussite, celle du mariage heureux de Sarah et de Toby. L'ailleurs peut aussi être un monde aux lois fantastiques, ou dont l'esthétique reprend les grands motifs du gothique, ce qu'a aussi exploré Victoria Holt dans *Les blanches dames*, *La châtelaine de Mont-Mellyn* ou *La dame aux émeraudes*. Oscillation entre la fuite vers l'ailleurs et l'acceptation du « ici et maintenant », donc, auquel s'ajoute dans les registres du surnaturel, du gothique et du policier l'hésitation entre craindre et protéger l'autre. L'homme, cet être inquiétant pour l'adolescente férue de ces sous-genres, qu'il ait le mutisme du tueur soupçonné ou la pâleur du vampire, est alors aussi redouté qu'il inspire des élans protecteurs lorsqu'on découvre ses fêlures.

La question ainsi posée, fuite ou enracinement, peut voir l'émergence d'un moyen terme, le couple heureux dans l'exil, mais s'il faut choisir entre les deux, la nécessité du *happy end* fera toujours trancher en faveur du foyer rassurant. De la même manière, la romance western joue des polarités contrastées de l'aventure dans les grands espaces et de la famille, certes souvent large mais confinée dans un ranch aux allures de fort contre un dehors menaçant, pour faire triompher les structures traditionnelles avec le petit plus de la féminité dans un monde macho. Le ranch est le lieu masculin par excellence où, symboliquement, la femme est vite perçue dans son aspect le plus étroitement fonctionnel : à la différence, par exemple, de la romance urbaine professionnelle, la romance western réaffirme l'ancrage de la femme dans une dimension maternelle et nourricière. Le modèle hérité est la grand-mère qui fait tenir la maisonnée par sa persévérance et son solide bon sens rural, et les froufrous de la Nouvelle-Angleterre n'y sont pas les bienvenus. Aussi, que l'héroïne un peu trop apprêtée de *A Home on the Range* (1993), de Judith Bowen, débarque dans les plaines de l'Idaho donne lieu, dans un premier temps, à un décalage comique entre ses bonnes manières et le pragmatisme rustaud des garçons vachers. La romance prend alors les atours de l'étude de mœurs, parfois prolongée dans de savoureux dialogues riches d'expressions du terroir et de contractions dialectales, sans pour autant se cantonner dans une tonalité comique peu à même d'épanouir les tendres penchants du *ranchero*. Un arrière-plan dramatique vient d'ailleurs étoffer l'intrigue, ne serait-ce que pour expliquer la présence a priori incongrue d'une coquette parmi les buffles : elle a fui la Nouvelle-Angleterre, et comme dans tous les romans du genre, la rencontre de l'homme idéal est l'heureuse récompense d'un trajet identitaire. La fuite et l'amnésie sont en effet les deux tropes le plus souvent associés à l'héroïne pour en souligner la résilience insoupçonnée, gage de prospérité pour la ferme et de solidité pour le couple. En l'occurrence, c'est par la figure truculente de la grand-mère que l'héroïne peut s'affirmer, ce qui apporte au roman une dimension presque féministe et non dénuée d'humour. Lucie Crane, l'héroïne, se trouve dans un monde où la valeur première est l'honnêteté, alors qu'elle tait sa véritable identité. Et c'est sans doute là que se trouve l'essence même du genre : en mettant les héros aux prises avec une nature exigeante qui ne tolère pas les faux-fuyants, le cadre de la romance western est une épreuve de vérité. La question est alors de taire son identité ou de la révéler, au risque de perdre l'autre; seul est viable le premier terme de l'alternative. En découlent les caractéristiques formelles propres au genre, qui concernent le traitement de l'espace (enclos protecteur du ranch/grands espaces séduisants et menaçants), les personnages secondaires (aïeul pour l'idée de transmission verticale, fratrie pour la concentration horizontale) et la qualité des dialogues (l'exigence étant de transcrire une idée du « parler cow-boy » sans détonner par rapport au genre-cadre du roman d'amour).

Loin de ces soucis parfois steinbeckiens, une veine coquine a depuis quelques années le vent en poupe dans la collection « Harlequin ». La rencontre se fait jeu érotique, tantôt par divertissement de deux solitudes urbaines, tantôt pour les besoins d'une cause. Ainsi l'aventure érotique sera-t-elle entreprise pour faire cesser les commérages autour du héros, aviver la jalousie d'un rival ou pour tout autre motif donnant lieu à un jeu libertin. Les deux protagonistes auront beau se prêter au jeu de bonne grâce,

18. Victoria Holt, *Sous la griffe du tigre*, Paris, J'ai lu, ©1979, 1981, p. 19, titre anglais : *The Spring of the Tiger*.

le plaisir des sens y éclipse provisoirement les élans du cœur, d'autant que le jeu n'est souvent programmé que pour un temps bien défini, avec un aspect contractuel que ne renieraient pas les auteurs libertins du 18^e siècle. Or, à mesure qu'approche le terme de la partie, la dimension ludique va précisément servir de révélateur. Alors que la rencontre est motivée par une attirance réciproque d'abord tenue pour superficielle, la morale du jeu sera que la dimension charnelle est à la fois le masque et le crible d'une complicité plus profonde qui ne se manifeste pleinement qu'au moment des prolongations. Si l'on reprend deux romans Harlequin déjà entrevus, *Strange Bedpersons*, de Jennifer Crusie, et *Simply Sex*, de Dawn Atkins, l'imbrication du thème et des traits formels apparaîtra clairement. Le premier, paru dans la collection « Tentation », voit l'héroïne prendre du bon temps avec un homme sexy en songeant que cela ne suffit pas à bâtir une relation durable; le second, paru dans « Blaze », met en scène les ébats d'un héros sexy et d'une héroïne qui en vient à se demander si son attachement peut être plus profond. A priori, donc, la même histoire, en tout cas le même balancement : histoire d'un soir ou folie d'une vie? Pour ce qui est de la série « Tentation », la *fabula* préfabriquée est inscrite (ainsi que le décor) dans les lignes directrices proposées par la maison, puisque les personnages sont censés se rencontrer dans une grande ville, s'amuser au lit, tomber amoureux et s'engager pour la vie¹⁹. Moins de contraintes pour « Blaze », qui peut aller de l'humour à la *Sex and the City* au paranormal en passant par l'historique et le suspense, pourvu que l'ingrédient sexuel soit au centre du récit. Le questionnement, en pratique, sera presque toujours le même; différent essentiellement le ton et la place accordée à la description des cabrioles. Dans les deux romans, la femme est une jeune professionnelle carriériste faute d'avoir rencontré le prince charmant, dotée d'un solide franc-parler et d'une verve souvent réjouissante, et son entourage joue un rôle important dans la révélation du sentiment amoureux. Quelle différence, alors? Le ton, plus incisif chez Jennifer Crusie, avec des dialogues vifs. En d'autres termes, il s'agit de représentation langagière, ce facteur qui dépend le moins de la convention et le plus des auteurs individuels. Se confirme donc la thèse que le dilemme, l'aspect le plus convenu et créateur de sous-genres, détermine dans ses grandes lignes une esthétique qu'il revient à l'écrivain d'affiner.

Nouveaux genres : convention ou invention?

Cette évolution montre bien que les motifs n'ont rien d'intemporel. On a vu que certains d'entre eux connaissaient des essors fulgurants, des périodes de triomphe et une rapide obsolescence comme la mésalliance ou le viol, et avec l'évolution des attentes, de nouvelles « briques narratives » apparaissent, points de départ de nouveaux genres. Chaque année, de nouvelles séries apparaissent, mais quel en est le degré d'invention? Mettent-elles en scène de nouveaux éléments, ou ne s'agit-il que d'un habillage renouvelé de motifs traditionnels du roman d'amour?

Trois genres ont le vent en poupe depuis le début des années 2000 : la romance multiculturelle (dite aussi « ethnique »), la veine « spirituelle » et, surtout, le surnaturel. La première est surtout destinée à un lectorat afro-américain, mais comprend de plus en plus de titres visant le marché hispanophone. Côté afro-américain, on l'a vu, peu de signes linguistiques distinguent le genre; côté hispanique, tandis qu'Harlequin se contente de distribuer des traductions d'auteures reconnues comme Anne Mather ou Robyn Donald, la stratégie de Kensington pour sa ligne Encanto consistait à publier des auteures de langue espagnole avec des héroïnes à l'avenant. Les livres étaient publiés en deux formats, l'un bilingue et l'autre en espagnol, de 1999 à 2001, dates de vie et de mort de cette collection qui aura permis à des auteures comme Caridad Piñero ou Tracy Montoya de se faire connaître. Que ces deux auteures se soient ensuite orientées vers le suspense romantique montre le peu de spécificité du genre hispanique, qui reprend les procédés du roman d'amour anglo-saxon pour les traduire en langue espagnole. L'entreprise était d'autant plus hasardeuse que le monde « latino » a lui-même une tradition bien établie; preuve de cette popularité, l'auteure la plus vendue en langue espagnole, Corin Tellado, a... 4 000 titres de romans sentimentaux à son actif, et un total de 400 millions d'exemplaires vendus! La vraie particularité du genre revient en rétrospective à donner voix à des protagonistes hispanophones, ce qui va infiltrer le roman d'amour non segmenté linguistiquement. Ainsi Tracy Montoya donne-t-elle sur son site, parmi les « dix raisons de lire ses livres », celle-ci : [*Traduction*] « des livres avec de temps à autre un personnage latino qui n'est pas la bonne ou celui qui nettoie la piscine²⁰ ». Existe-t-il un roman d'amour hispano-américain avec ses codes propres? Pas vraiment : on voit plutôt à l'œuvre des rouages non spécifiques, où la différence tient au nom des protagonistes et, au mieux, à l'évocation de l'environnement où ils ont grandi. L'autre veine que l'on attendrait serait le roman d'amour destiné à un public d'origine asiatique, mais les études de

19. « *Young characters in urban settings – either North American or international – meet, flirt, share experiences, have great sex and fall in love, finally making a commitment that will bind them together, forever* » (<http://www.harlequin.com/articlepage.html?articleId=550&chapter=0>).

20. « *You enjoy books with the occasional Latino/a character who is not the maid or the pool boy.* » Site Tracy Montoya, [En ligne], [<http://www.tracymontoya.com>].

marché menées par les éditeurs ont montré le peu d'intérêt de ce lectorat pour le roman d'amour occidental, dont les codes sont d'ailleurs très éloignés de la littérature asiatique. Reste le roman d'amour afro-américain, lancé par BET Books (branche éditoriale du réseau Black Entertainment Television), dont les collections « Arabesque », « Sepia » et « New Spirit » ont été rachetées par Harlequin en 2005.

« *New Spirit* »? C'est en effet par le biais du multiculturel que le « spirituel » entre dans le roman d'amour. Que faut-il entendre par cet adjectif? Pas exactement un « retour du religieux » au sens d'une réaffirmation dogmatique de préceptes liés à telle confession particulière. Le spirituel entre en résonance avec la fortune éditoriale des guides pratiques destinés à aider leurs lecteurs face à des expériences difficiles (deuils, séparations, etc.) ou tout simplement pour se connaître, s'améliorer, s'affirmer. Certes, Steeple Hill, branche de Harlequin consacrée au sujet, s'adresse essentiellement aux « chrétiennes » et produit des livres où il s'agit bien de « Dieu » et où l'on retrouve les trois vertus théologales (foi, espérance, charité) en permanence et les quatre vertus cardinales (prudence, tempérance, force, justice) au gré de l'intrigue, selon qu'elle illustre tel ou tel conflit particulier. Ainsi, à la fin de *The Inn at Hope Springs*, longue nouvelle électronique de Patricia Davids, où l'une des qualités principales de l'héroïne est la foi :

[Traduction]

« Je dois vous dire que je suis tombé amoureux de vous, Emma Wadler.

– Pourquoi choisir une femme comme moi?

– Vous voulez dire une femme intelligente, pleine de compassion, animée d'une foi profonde et qui a de si beaux yeux? Une femme habitée par la grâce et qui cuisine mieux que ma grand-mère²¹? »

La foi est placée dans le même souffle que la charité, c'est-à-dire, au sens théologique, l'amour du prochain comme créature de Dieu, conséquence directe de la grâce. Reste l'espérance, scellée dans le baiser final ([Traduction] « c'était un baiser plein de chaleur, d'espérance, et qui contenait la promesse de nombreuses joies à venir²² »), dans une formule dont la pudeur est gage de tempérance. À celles qui trouveraient ces soucis trop éloignés du quotidien de la jeune professionnelle du 21^e siècle (la nouvelle en question se déroule dans la communauté Amish), Steeple Hill propose la sous-collection « Café », surprenante rencontre des mêmes thèmes explicitement chrétiens et de la *chick lit*. Concilier chaussures en solde et charité, encensoir et histoires d'un soir? Il s'agirait plutôt de dire l'actualité des vertus cardinales sur un mode ludique, où l'écriture incorpore le format des courriels au point, parfois, d'en faire la base de la structure narrative, version contemporaine du roman épistolaire avec le bénéfice ajouté de la réaction à chaud, sous le coup de l'impulsion²³.

Pour terminer ce tour d'horizon, comment ne pas mentionner le genre le plus populaire à l'heure actuelle, où se croisent adolescentes en quête d'identité et jeunes vampires tourmentés? Si l'on croit reconnaître ici la trame de *Twilight*, dont la fortune littéraire et cinématographique a suscité une véritable invasion vampirique des librairies, n'oublions pas que le motif était dans l'air du temps bien avant *Twilight*. De même, le chronotope du lycée (monde presque clos mais perméable aux irrutions d'un dehors menaçant, avant que la peur ne se révèle dans ses murs mêmes), qui impose une trame modelée sur le découpage hebdomadaire de l'emploi du temps et donc porteuse d'une forte dimension épisodique, fait signe vers un illustre prédécesseur. Dès 1997, la série américaine *Buffy contre les vampires* oppose l'adolescente et le buveur d'hémoglobine, et dès la deuxième saison, la métaphore est explicitée lorsque Buffy s'offre à Angel, vampire bienveillant qui se transforme alors en tueur sadique. Cette polarité se trouve exacerbée lorsque le roman fait du fantastique le véhicule de l'intrigue amoureuse; plus encore, elle révèle le dilemme de toute jeune fille devant les mystères du sentiment : craindre l'autre ou le protéger? En voir les dangers ou les failles, en aimer la force ou la vulnérabilité? Face à lui, se faire petite fille ou presque maternelle? C'est une hésitation qui n'a rien de neuf, puisque le charme attribué à l'homme est lié à ce qu'on le croie étranger au champ de référence de l'héroïne (le cheik, le métis, ou tout

21. « I must tell you now that I've fallen in love with you, Emma Wadler. – Why would you settle for a woman like me? – You mean someone who is smart, someone with compassion and a deep faith who has beautiful eyes? A woman who is full of grace and can cook better than my grandmother? » *The Inn at Hope Springs*, chapitre 20, [En ligne], 2010, [<http://www.harlequin.com/articlepage.html?articleId=1452&chapter=20>].

22. « It was a kiss full of warmth, hope and the promise of many joys to come. » *The Inn at Hope Springs*, chapitre 20, [En ligne], 2010, [<http://www.harlequin.com/articlepage.html?articleId=1452&chapter=20>].

23. Voir, par exemple, *Bedtime Battles*, de Meredith Efken, toujours parmi les nouvelles en ligne.

simplement celui qui vient de l'autre côté d'une frontière hautement symbolique lors de la guerre de Sécession), pour qu'ensuite on en voie la profonde convergence avec l'héroïne. Faire de l'homme un vampire, un loup-garou, un extraterrestre ou un mutant n'est que transposition de ce schéma. *Idem* pour la banque de motifs où puise le genre, sa particularité se situant sur le plan lexical, avec une surabondance d'adjectifs connotant l'épouvante : lorsque la première phrase d'un roman se traduit littéralement par [Traduction] « Un brouillard meurtrier déferlait de l'Atlantique et progressait lentement dans l'obscurité » ou la deuxième par [Traduction] « Des relents de mort punctuaient l'air nocturne et lui saturaient les narines²⁴ », le lecteur a tendance à jeter un second coup d'œil à la couverture pour s'assurer que l'on est bien chez Harlequin! C'est pourtant bien le cas, signe que la surprise stylistique doit venir compenser le recours à des trames et des motifs convenus.

Convention ou invention? La question est plus complexe qu'il n'y paraît ou que ne voudraient le faire croire les contempteurs du genre. Elle dépend de la déclinaison en sous-genres, et surtout des aspects formels envisagés. C'est en tous cas une question qui ne se pose pas suivant les mêmes termes pour les romans sentimentaux que pour la littérature canonique, ce qui donne raison à Séverine Olivier lorsqu'elle fonde sa lecture du genre sur le principe d'auctorialité plurielle (« Les prémices d'une histoire d'amour »). L'écriture de l'œuvre ne repose pas sur les seules épaules de l'écrivain mais aussi sur celles des éditeurs et des traducteurs. En un sens, les lecteurs eux-mêmes prennent part à ce processus, dans la mesure où ce sont leurs préférences qui dictent les consignes d'écriture. C'est ce va-et-vient entre auteurs et lecteurs qui est regardé de haut par l'institution littéraire lorsqu'elle accuse le roman populaire de mercantilisme au détriment de l'expression du soi artistique. La rupture du dialogue entre littérature sanctionnée et littérature rejetée par l'institution n'est pas chose récente : dès le 19^e siècle, elle était consommée.



24. Respectivement : B.J. Daniels, *Howling in the Darkness*, Toronto, Harlequin, 2002, p. 9, coll. « Intrigue », et Joanna Wayne, *Behind the Veil*, Toronto, Harlequin, 2008, p. 9, coll. « Intrigue ».

CHAPITRE 7

19^e siècle : l'inflation des romans d'amour

Avec le 19^e siècle, on en vient au moment où la lecture historique, la lecture sociale et la lecture formelle du roman d'amour se rencontrent et vont même jusqu'à coïncider. C'est en effet à cette période, plus précisément entre 1830 et 1850, que se définit la ligne de partage entre une littérature que sanctionne l'institution et une littérature rejetée, et donc entre deux visions du lectorat (quoiqu'un tel partage entre deux ensembles réels de lecteurs demeure douteux), et c'est aussi à cette époque que se figent les grandes intrigues du genre, nommées « *fabulae* » au chapitre précédent. Il n'existe pas d'histoire de l'art détachée de l'histoire des techniques, vivant comme en autarcie, insoucieuse de ce qui l'environne et la conditionne, et c'est en partie une question de progrès technologique qui détermine ce clivage : l'industrialisation du livre. S'ajoute, se greffe même, une autorité, l'institution littéraire, chargée de trier le bon grain de l'ivraie, amenée par un impératif de sélection dans une production pléthorique. Comment se dessine cet enchaînement ? Et quel est le rôle de cette institution lorsqu'elle proclame un livre, un genre, une littérature « bons » – entend-on par là « bon à consommer », sans risque pour la santé, inoffensif (et donc, pour l'esprit, moral) ou « bon à déguster », savoureux, délectable (et donc bien écrit) ? Quand ces deux acceptions commencent-elles à s'interpénétrer et se confondre ? La « mauvaise » littérature serait-elle celle qui se vend et corrompt les goûts du public ?

Car le roman s'adapte alors à un nouveau public, essentiellement bourgeois, avec beaucoup de femmes et de jeunes filles. Ce lectorat demande qu'on aborde de nouveaux sujets, dans un style plus accessible que celui du 18^e siècle, parfois proche du registre didactique de l'essai. Bien entendu, personne ne croit sérieusement que les domaines de la bonne littérature qui ne se vend pas et de la mauvaise littérature mercantile soient tout à fait hermétiques ; s'il y a description d'une situation de fait, elle le cède vite au discours idéologique. Mais les faits sont têtus, et non seulement il ne suffit pas de parler de « roman d'amour » pour rendre compte de la situation, non seulement les réalités du marché peuvent recouper les critères de goût, mais les « recettes » du genre s'inventent dans des œuvres jugées dignes d'étude. Bref, ce que l'on semble pouvoir trier facilement s'avère parfois plus difficile à débrouiller quand on l'examine de plus près.

Bifurcation

En 1839 paraît dans la *Revue des deux mondes* un article de Sainte-Beuve qui dénonce « la littérature industrielle¹ ». Que le célèbre critique ait choisi cet adjectif en dit long sur l'imbrication de l'économie et des lettres et sur la menace que fait peser la première sur les secondes pour beaucoup d'intellectuels de l'époque. Dans les années 1830, la production imprimée connaît un essor sans précédent et donne lieu à de spectaculaires mutations. Des innovations technologiques sont à l'origine de ces changements ; la première presse rotative est construite en Angleterre en 1812, la première photographie est réalisée par Nicéphore Niépce en 1826, puis ce sera l'invention de l'impression en relief par Braille (1829), celle du télégraphe en 1832, du daguerréotype en 1834, etc.

Romans d'expression et romans de communication

De nombreuses librairies font faillite, faute de pouvoir s'adapter aux changements des modes de consommation qu'entraîne cette croissance : d'un côté, le public bourgeois réclame des livres de qualité à prix modique, tandis qu'un marché de masse se développe avec la création du roman-feuilleton, favorisé à partir de 1836 par la baisse considérable du prix de vente des quotidiens. Pour que cette presse soit rentable, deux soutiens sont indispensables : les annonceurs (la publicité de l'époque) et la fidélisation des lecteurs par abonnement, d'où le recours au feuilleton. Que le roman paraisse par épisodes ne le disqualifie pas encore d'emblée en matière de qualité, et l'on ne saurait dire, rétrospectivement, que la cause de la « grande littérature » était perdue dès l'apparition du roman-feuilleton : Balzac et Dickens, pour ne citer qu'eux, ont fait carrière de cette manière. Certes, Sainte-Beuve, justement, trouve alors beaucoup à redire à la prose balzacienne, et le mode de publication n'est pas étranger aux réticences du critique. Avant d'aborder la position d'une institution littéraire dans son ensemble contre une « sous-littérature », détaillons les objections de Sainte-Beuve, car elles nous renseignent sur le climat de l'époque.

1. Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, T. 19, 1839, p. 675-691.

Critique littéraire le plus en vue du milieu du 19^e siècle, Charles Augustin Sainte-Beuve a pris deux positions fort controversées jusqu'à notre époque : la nécessité de connaître les intentions de l'écrivain pour expliquer un texte littéraire et la volonté d'expliquer l'œuvre par la biographie de son auteur.

Sainte-Beuve constate d'abord « le désastre de la librairie », vu sous l'angle d'une baisse de qualité plus que sous l'aspect économique des nombreuses fermetures, dont il entend dégager des « causes profondes ». Celles-ci sont pour lui d'abord politiques, car liées à la Révolution de Juillet qui, en 1830, vit l'éviction de Charles X au profit de Louis-Philippe dans un cadre toujours monarchique, mais consacrant une bourgeoisie laïcisée, jusqu'à la Révolution de 1848, qui installe définitivement la République. Une brève période de chaos (les Trois Glorieuses) suivie d'une apparente restauration de l'ordre, qui ne masque pas une profonde inquiétude : Sainte-Beuve voit le même schéma en politique et en littérature. Le problème n'est pas que l'écrivain cherche à gagner sa vie au risque de prostituer ses nobles idéaux, mais que l'inflation de la production éclipse toute « dignité des lettres » et fasse planer une « menace d'envahissement ». Le critique discerne une concurrence effrénée de petites prétentions privées qui, ajoutée à ce qu'il perçoit comme un déclin de la critique, fait croire à tout un chacun qu'il peut écrire son roman : « Avec nos mœurs électorales, industrielles, tout le monde, une fois au moins dans sa vie, aura eu sa page, son discours, son prospectus, son *toast*, sera *auteur*. De là à faire un feuilleton, il n'y a qu'un pas. Pourquoi pas moi aussi? se dit chacun². »

C'est ce passage au feuilleton allié au rôle prépondérant des annonceurs qui, poursuit Sainte-Beuve, a tué la librairie traditionnelle, le libraire moderne étant quant à lui assez véreux pour acheter la critique. Le « quart d'heure de gloire » prédit en 1968 par Andy Warhol à tout un chacun paraît déjà contenu en germe dans ces propos, si ce n'est que Sainte-Beuve dénonce sur un ton satirique plus qu'il n'annonce. L'universel narcissisme change la société en agrégat de vanités vulgaires. Car derrière le rejet du feuilleton se profile une critique de la démocratie, accusée de niveler les valeurs en faisant la promotion d'un égalitarisme du génie (« Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties³ »).

Non que chacun ait effectivement une sensibilité à faire partager. Avoir des sentiments ne fait pas de vous un artiste, sous-entend le critique. Au demeurant, le quidam qui se pique de taquiner la plume n'entretient pas forcément cette illusion; encouragé par un climat mercantile, voire mercenaire, il veut d'abord vendre. Il n'y aurait aucun mal à cela si ce pullulement de gratte-papiers n'éclipsait aux yeux de Sainte-Beuve la déjà rarissime « bonne » production, d'ailleurs négligée par une critique à la solde des éditeurs. L'inflation de la demande appelle une offre nouvelle, et c'est la notion d'art qui pâtit de sa pléthore, craignent de nombreux esprits de l'époque. Il faut donc, estiment-ils, dégager la véritable élite : est artiste celui qui, sans se soucier de la diffusion de ses œuvres, exprime avant tout la finesse de sa sensibilité. On retrouvera périodiquement cette attitude hostile au compromis avec le siècle, que ce soit à la fin du 19^e siècle avec le retour en force de l'art pour l'art ou au début du 20^e avec la tentation pour le créateur moderniste de s'enfermer dans sa tour d'ivoire. La foule des littérateurs, pendant ce temps, ne serait bonne qu'à flatter les goûts d'un grand public forcément vulgaire par le seul argument du nombre. Or, la raison le plus souvent invoquée à l'époque pour rejeter le plus vaste pan de la production n'est pas d'ordre formel – stylistique, par exemple –, mais se rapporte à l'influence exercée par la « mauvaise » littérature. Le reproche n'est pas encore de recourir à des intrigues préfabriquées (il se formule davantage dans la deuxième moitié du siècle, lorsque les journaux embauchent des équipes d'auteurs recrutés pour leur vitesse d'exécution), ni d'utiliser un style factice, mais d'influencer les masses. Il vaudra d'ailleurs dans un sens comme dans l'autre : l'un est blâmé de pervertir le public, l'autre de promouvoir une moralité bourgeoise mièvre et conformiste. On ne s'inquiète pas d'une valeur intrinsèque à la littérature de grande diffusion, mais de son effet. C'est pourtant au nom de cette « valeur intrinsèque » qu'elle sera combattue.

L'institution littéraire contre le marché

Lorsque paraît l'article de Sainte-Beuve, son support, la *Revue des deux mondes*, est encore jeune car fondé dix ans plus tôt. Toujours active, la revue est aujourd'hui la doyenne des publications périodiques françaises, avec un ancrage politique

2. *Ibidem*, p. 681.

3. *Ibidem*, p. 681.

conservateur qu'elle n'avait pas à ses débuts. Elle peut même être considérée, avec la *Revue de Paris*, comme l'une des premières revues littéraires à proprement parler, car celles qui l'avaient précédée (*Le Journal des savants*, *Le Mercure galant*, *Les Nouvelles de la République des lettres*, titres créés entre 1665 et 1685, puis *La Minerve littéraire*, *Le Conservateur littéraire*, *La Muse française* aux alentours de 1820) tenaient surtout du périodique spécialisé sur un sujet relatant l'actualité sans ligne éditoriale forte. À partir de 1830, une liberté nouvelle pour la presse vient s'ajouter au progrès technique, puisque la Charte de 1830 garantit aux Français « le droit de publier et de faire imprimer leurs opinions, en se conformant aux lois », précisant même que « la censure ne pourra jamais être rétablie⁴ ». Cette double évolution permet à davantage d'individus de faire passer leurs idées, et aux revues de prendre position, de devenir les porte-flambeaux d'une esthétique ou d'une idéologie particulière au lieu de relayer l'ensemble de l'actualité. Au fil du 19^e siècle, les revues littéraires font alors la promotion d'un courant particulier, le symbolisme détenant la palme du nombre de publications souvent confidentielles, et chaque courant s'édifie par réécriture de l'histoire littéraire et réévaluation du canon. Car il s'agit bien pour chacune d'elles de définir un canon, de tracer une histoire avec ses zones de partage et d'exclusion, et avant que le fait littéraire n'éclate en chapelles, la revue est l'une des forces qui contribuent à délimiter la production viable d'une médiocrité proliférante. Si la *Revue de Paris* accueille dans ses pages Balzac et Eugène Sue, Lamartine et Alexandre Dumas, une ligne de partage va vite s'établir entre romanciers porteurs d'idées et de sensibilité et feuilletonistes asservis aux lois du marché. La valeur accordée à la sensibilité par la génération romantique, qui triomphe entre 1830 et 1848, aurait pu ouvrir un champ au roman d'amour; il n'en fut rien, car la sensibilité romantique était d'abord expression de mélancolie solitaire qui se tourne finalement vers les consolations spirituelles. C'est ce que l'on perçoit chez les deux auteurs qui ont le plus abordé le thème amoureux, Chateaubriand avec *Atala* (1801) et *René* (1802), et Lamartine avec les *Méditations* (1820). Une démarcation se trace entre poésie romantique et roman à l'eau de rose, la première fuyant les joies du couple et les dénouements heureux pour incorporer des éléments de tragédie et, invariablement, présenter les émois d'une âme solitaire, où l'autre est d'abord objet de réflexion, plus que les échanges entre deux sujets. Cette démarcation est permise par la constitution d'un champ littéraire, chose jusqu'alors inouïe.

En effet, le 19^e siècle voit la littérature s'ériger en « champ » autonome, pour parler comme Pierre Bourdieu, avec des outils pour l'institutionnaliser⁵.

Selon Bourdieu, la société est un ensemble de champs conçus non pas isolément comme des bulles closes, même s'ils tendent historiquement à s'autonomiser, mais par le jeu de leurs relations. Chacun d'eux, champs économique, culturel, religieux, etc., ayant sa propre logique, ils s'articulent et interagissent selon les enjeux qu'ils mobilisent. Un champ doit toujours délimiter ses frontières, inclure ou exclure ceux qui s'en réclament, c'est-à-dire que ces frontières ne sont pas figées; un champ est mobile, bien plus que ne le serait un « système », et ce sont les institutions qui se chargent de tracer les frontières. Là encore, on pourrait se méprendre sur le sens de ce terme et n'y voir que des structures coulées dans le marbre : dire que l'Académie française est une « institution », c'est souvent donner à entendre un caractère quasiment immuable. Or, Bourdieu conçoit plutôt l'institution d'une manière semblable au champ, comme un jeu de relations entre différents acteurs.

La littérature devient un champ autonome dans la première moitié du 19^e siècle, qui voit l'écrivain promu au rang de représentant d'une valeur culturelle suprême⁶. C'est le fait des auteurs eux-mêmes qui, élevés au statut d'écrivains (publier n'est pas savoir écrire, et tout auteur n'est donc pas écrivain), se reconnaissent mutuellement par le biais de ces revues, qui fonctionnent en partie comme outils de cooptation. Les revues ne forment que l'une des instances de légitimation par lesquelles, selon Jacques Dubois⁷, le littéraire se constitue alors en champ autonome. Le jugement des pairs et des critiques prévaut sur celui du consommateur ordi-

4. Voir F. Rossignol et J. Pharaon, *Histoire de la Révolution de 1830 et des nouvelles barricades*, Paris, Ch. Vimont libraire-éditeur, 1830, pour une comparaison avec l'ancienne Charte, où ces lois devaient « réprimer les abus de cette liberté ».

5. Il est délicat de suggérer une lecture particulière pour approfondir la notion de champ, qui parcourt l'œuvre de Bourdieu et s'y trouve sans cesse redéfinie, mais on proposera pour les besoins de la question qui nous occupe ici *La distinction : critique sociale du jugement*, étude consacrée à la consommation des biens culturels.

6. Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

7. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Bernard Nathan/Labor, 1978.

naire, le jugement du nombre est toujours susceptible de se voir invalidé par celui d'une « élite ». Contre la logique de rentabilité à court terme, le champ littéraire affirme une valeur esthétique indépendante de la valeur marchande. C'est en vertu de ce mouvement qu'émerge l'idée d'art pour l'art, détaché de toute fin utilitaire, qu'elle soit économique, politique ou morale.

Souvent associé au mouvement parnassien, qui marque le dernier tiers du 19^e siècle, le principe de l'art pour l'art est affirmé dès 1835 par Théophile Gautier, qui rêve d'un art poétique aussi précis que le sont la peinture et la sculpture⁸.

Quelles sont les instances qui prennent part à cette autonomisation du champ littéraire et, surtout, distinguent une littérature acceptable d'une production seulement mercantile? Outre les revues et, plus généralement, la presse, c'est-à-dire des instances de production et de diffusion, il faut mentionner les lieux de rencontre, la convivialité ouverte des cafés remplaçant les salons du 18^e siècle, les agents de consécration décernant des prix littéraires, et les lieux de formation que sont écoles et universités. Comment ces instances ont-elles disqualifié le roman d'amour? Du point de vue de la presse, en particulier des revues, la ligne de partage se fait souvent, officiellement du moins, selon que le livre est censé véhiculer des « idées » ou non. La production acceptable dépasserait la communication qui joue des facilités du sentiment pour énoncer des thèses. Il faudrait descendre de la pensée vers l'expression, et non parvenir à la pensée par le maniement des mots. En réalité, cet argument ne tient pas : il paraît pour le moins difficile, sur la foi de ce seul critère, de valoriser Lamartine au détriment d'Eugène Sue. Ce paralogisme déguise en fait une défiance à l'égard du mode de production plus que de la production elle-même, et de ce que ce mode révèle du climat socioéconomique. L'ennemi véritable, c'est la démocratie, accusée d'étouffer l'individualité brillante sous le poids d'une masse médiocre. Ainsi le critique Émile Montégut, inlassable pourfendeur du déclin démocratique, lance-t-il cette déploration dans la *Revue des deux mondes* : « le temps des grandes individualités est passé, désormais les masses sont maîtresses⁹ », et d'opposer une « aristocratie de l'intelligence » aux « passions gloutonnes ». Dans une même ligne, d'autres déplorent que l'inflation de la presse fabrique des célébrités dont s'entiche le public, qui ne sait plus trier entre bons et mauvais écrivains, sans que soient par ailleurs définis ces critères de valeurs¹⁰. Le rôle de la critique est dès lors affirmé comme prépondérant, avec pour mission d'évaluer le bon goût des livres soumis à son examen, et de déterminer s'ils sont réussis en rapportant l'exécution aux intentions de l'auteur. Or, mettre l'action sur l'intention de l'auteur, c'est par avance exclure toute littérature entendue comme produit de marché, dont l'intention ne saurait émaner que d'un éditeur et s'énonce en termes économiques. Il serait injuste de dire que la critique de l'époque sépare de façon manichéenne une bonne littérature sans visées utilitaires d'une mauvaise production purement mercantile, car on reconnaît souvent, fût-ce du bout des lèvres, que de grands auteurs avant le 19^e siècle ont gagné de l'argent par leurs écrits; la généralisation de cette pratique, en revanche, sa conversion en système, voilà le danger indiqué par les gardiens du temple. De roman d'amour, il n'est donc point question en leurs pages, et il faut plutôt se tourner vers une autre presse de plus grande diffusion pour voir à l'œuvre le discours dominant sur la lectrice. Les revues de mode, en particulier, diffusent à leur intention toutes sortes de mièvreries, estimant au passage qu'elles se désintéresseraient bien du discours politique, elles si irrationnelles. On se plaint à la fin du siècle de ce que les femmes, devenues seules à lire depuis que les hommes ne se soucient plus que d'affaires et d'ambitions politicardes, déterminent une production adaptée à ce qu'on suppose être leurs goûts : des œuvrettes fades et sans consistance, expurgées de toute grande idée sur l'art, la science ou la philosophie, et dont l'influence délétère peut même aliéner la femme et en faire une « détraquée », cette hantise du 19^e siècle finissant¹¹.

8. Voir la préface de *Mademoiselle de Maupin*, accessible en livre électronique gratuit (http://www.ebooksgratuits.com/html/gautier_mademoiselle_maupin.html?bcsi_scan_D99544420D78AF92=0&bcsi_scan_filename=gautier_mademoiselle_maupin.html), où Gautier affirme : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. » Pour sa démonstration, Gautier compare l'art à une femme dont la beauté est inutile, puisque sa bonne constitution médicale en fait une créature « toujours assez bonne pour des économistes ». En d'autres termes, la dimension marchande du livre serait totalement étrangère à ses qualités esthétiques : dès 1835, le divorce entre sphère littéraire et sphère commerciale paraît consommé.

9. Émile Montégut, « De la littérature en Europe et en Amérique », *Revue des deux mondes*, T. 4, 1849, p. 317.

10. C'est le cas, par exemple, de Gustave Planche dans « Mœurs et devoirs de la critique », *Revue des deux mondes*, 2^e période, tome 3, 1856, p. 199-214.

11. Voir Marc Angenot, « Des romans pour les femmes : un secteur du discours social en 1889 », *Études littéraires*, vol. 16, no³, 1983, p. 317-350, dossier « L'effet sentimental », sous la dir. de Caroline Barrett.

Du côté des lieux de sociabilité, les cafés littéraires ont le vent en poupe au 19^e siècle, mais leur fonction évolue peu à peu. Le Procope, vétéran des cafés littéraires parisiens, accueille les grands noms du monde des lettres comme Musset, Hugo ou Balzac, tandis que de nouveaux endroits se créent vers les grands boulevards et dans le Quartier latin. Or, ces lieux sont de plus en plus ceux où se fait l'histoire littéraire, où se forment les mouvements, où s'affirment les géniaux excentriques. Dans la seconde moitié du 19^e siècle, il ne s'agit plus pour le monde littéraire de réaffirmer les grandes valeurs menacées, mais de faire l'histoire. L'époque est dominée par l'idéologie positiviste du progrès, ce qui se répercute en littérature, où tout genre populaire est discrédité. C'est le temps des avant-gardes qui commence, où le nouveau est proclamé en valeur absolue dans les cercles artistiques, où la figure même de l'artiste est « bohème », hors des cadres sociaux, affranchi de tout contrat et de toute contrainte matérielle autre que de vivre au jour le jour sans tomber dans l'indignité de négocier ses droits d'auteur. Est véritable artiste le vagabond qui n'est pas tenu par la nécessité, et qui refuse son assignation dans un système commerçant. Est suspect, par contrecoup, celui qui produit régulièrement, gagne sa vie en étant payé à la page, voire en « tirant à la ligne » comme le journaliste lambda, et qui, pour le dire en termes marxistes, aliène sa force de travail. Et bien sûr – est-il nécessaire de le préciser? –, les cafés sont alors des lieux presque exclusivement masculins, les rares femmes y étant souvent perçues comme des « bas-bleus » (le terme, calqué de l'anglais, se popularise dès 1820 pour dénigrer ces femmes dont les aspirations littéraires semblent quelque peu ridicules, pour finalement désigner dans de nombreux esprits toute femme se piquant d'écrire). Un déni de légitimité est opposé à l'écriture des femmes, qui semblent d'emblée prêter le flanc aux stéréotypes lorsqu'elles s'illustrent dans le registre sentimental, et se trouvent brocardées quand elles abordent les questions intellectuelles.

Les prix littéraires aussi se portent garants d'une « valeur esthétique » érigée en absolu, radicalement distincte de la valeur commerciale. Leur rapport à l'institution est inscrit dans leur origine même, le premier d'entre eux étant attribué par l'Académie française en 1834. Ce n'est toutefois pas encore le roman qu'il récompense, mais l'écriture historique, l'Académie décernant des prix aux auteurs de fiction à partir de 1911. Il s'agit alors de couronner des écrivains pour l'ensemble de leur œuvre, manière de détacher la littérature de l'actualité si l'on compare ce prix au plus célèbre Goncourt, attribué pour la première fois en 1903, et au Femina. Ce dernier s'appelait à l'origine « Vie heureuse », comme la revue qui en a lancé l'initiative pour faire contrepoids à un Goncourt d'où les femmes semblent exclues par avance, tant dans le choix des livres considérés que dans la composition du jury. Myriam Harry, Colette Yver, Marguerite Audoux, premières lauréates du prix Vie heureuse, s'intéressent moins au thème sentimental que familial, qui leur permet d'explorer les dilemmes et contradictions que doit résoudre une femme désireuse de faire carrière, a fortiori sur un terrain supposément masculin, comme dans *Princesses de science*, de Colette Yver (1907). Ce faisant, les livres primés se vendent de plus en plus, si bien que les prix littéraires seront en quelque sorte une revanche de l'institution sur un marché qu'elle ne contrôlait pas, le lauréat du prix Goncourt étant quasiment assuré d'arriver en tête des ventes.

Enfin, l'institution scolaire et universitaire transmet elle aussi une image du fait littéraire qui s'érige contre son poids économique en faisant lire les « classiques » (c'est-à-dire les auteurs du passé), du moins jusqu'à ce que le monde de l'édition s'occupe d'éducation. Un premier tournant est pris en 1833 avec la loi Guizot, selon laquelle chaque commune doit avoir une école primaire, sans que l'instruction soit encore obligatoire. Il ne s'agit encore que d'enseigner les aptitudes fondamentales (lire, écrire, compter) et de préparer les garçons à être de futurs soldats, les filles de futures ménagères, avec une instruction morale et civique. À partir des années 1850 se développe une littérature de jeunesse qui cherche à concilier des objectifs tenus pour contraires : édifier et plaire, faire œuvre d'instruction et d'imagination. La vocation moralisatrice est redoublée dans les écoles pour filles, où l'on fait lire la comtesse de Ségur et Zénaïde Fleuriot, tandis que les garçons ont accès aux récits d'aventures de Jules Verne, mais tous ont droit dès 1878 à la sublimation du feuilletonesque *Sans famille*, d'Hector Malot. Il s'agit de prendre les recettes qui marchent commercialement, d'expurger les livres de tout contenu néfaste et d'injecter des leçons de morale (« Malot-la-Probité » et « l'écrivain au grand cœur » étaient les deux surnoms de Malot). Car il faut protéger les enfants de toute mauvaise lecture, sans pour autant qu'une avalanche de leçons de conduite ne leur fasse perdre le goût de lire.

La sérialisation et le *best-seller*

La littérature de jeunesse a donc adopté les armes du marché à des fins d'instruction; la structure épisodique du feuilleton se retrouve dans une lecture scolaire au succès plus que centenaire, *Le tour de France par deux enfants*, écrit par G. Bruno (de son vrai nom Augustine Fouillée) et publié en 1877 par Belin. Mais ce n'est bien sûr garder là qu'une coque évidée, tant le moralisme ambiant avait pu condamner les perversions inhérentes au roman-feuilleton. On l'a vu, l'expansion de l'imprimé est favorisée par

l'invention de la presse rotative (au lieu d'une partie plane qui fait des va-et-vient feuille par feuille, l'impression se fait par un cylindre qui tourne constamment pour faire défiler une bande de papier continue découpée en pages à la sortie). Avec la demande croissante d'un lectorat de plus en plus alphabétisé grâce, entre autres, à la loi Guizot, naît une littérature qui non seulement fera vivre ses auteurs, mais les élèvera même au statut de gloire vivante pour toute la nation. La presse périodique, qui a réduit ses coûts au minimum, mise sur l'engouement du public, dont les abonnements apporteront une importante source de revenus. Fidélisé par le roman-feuilleton, alors appelé feuilleton-roman, il assure la viabilité d'un fonctionnement économique risqué. Mieux encore, une fois la parution sérielle terminée, il achète l'œuvre en volume pour lui assurer une plus grande pérennité que sur papier journal. Ainsi se forment les premiers *best-sellers* français : *Les mystères de Paris*, d'Eugène Sue (1842-1843), et *Les trois mousquetaires*, d'Alexandre Dumas (1844). Cette nouvelle forme que prend la littérature provoque rapidement chez les critiques une gêne dont les diatribes d'Alfred Nettement sont sans doute le paroxysme.

Parues en 1847, les *Études critiques sur le feuilleton-roman* d'Alfred Nettement se veulent une attaque en règle contre le genre de la part d'un fervent défenseur de l'ordre moral. Pour être partisans, parfois contradictoires, souvent d'une tonitruante mauvaise foi, ces études sont en revanche tout sauf superficielles. Les critiques de Nettement s'appuient sur une lecture serrée d'Eugène Sue, en particulier, et leur teneur annonce tout ce qui sera reproché au roman d'amour, alors même que ce genre ne produira des *best-sellers* en France qu'à partir de 1880, avec Charles Mérouvel et Georges Ohnet. Selon le critique, les œuvres de Sue, et par-delà celles-ci le genre dans son ensemble, sont marquées par une sentimentalité malsaine, qui rend le vice digne de pitié et non de réprobation. En cherchant des raisons sociales à la déchéance dans la prostitution, le romancier semble justifier le vice aux yeux de Nettement. La vertu ne dépendrait plus de la volonté ni de la grâce divine, mais d'une espèce de loterie qui assignerait aux uns une place enviable où exercer son libre arbitre et s'adonner à de nobles poursuites, à d'autres une vie d'expédients où l'impératif de la survie précède la posture morale. Tout serait hasard, girations de la roue de la fortune selon la perspective classique, déterminisme social selon un angle plus moderne qui donnera lieu au naturalisme d'Émile Zola. Or, prévient Nettement, « là où la fatalité règne, Dieu disparaît¹². » Le critique ne veut rien entendre à la nécessité qui pousse l'indigente dans les bras du vice, repentirs nonobstant, malgré d'illustres prédécesseurs littéraires en la matière.

Citons *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders* et *Lady Roxane ou l'Heureuse catin*, de Daniel Defoe (1722 et 1724 respectivement), où l'héroïne, ici née en prison, là déchu par la faute d'un époux imprévoyant, se fait courtisane de haut vol, et le récit de Nancy Williams enchâssé dans *The adventures of Roderick Random*, de Tobias Smollett (1748), histoire d'une femme bernée par un séducteur et vouée, elle, à une prostitution de bas étage. Le roman sentimental de la fin du 19^e siècle, on le verra, s'empare de ce scénario pour en diluer encore les épanchements déjà puissamment lacrymaux.

C'est que les valeurs prônées par le critique sont le dévouement et le sacrifice, ces deux mamelles de toute littérature édifiante : plutôt le martyr que le déshonneur, et tant pis si l'enfant né d'un viol doit mourir de faim avec l'héroïne. D'après le critique, le roman-feuilleton propage une sorte de jésuitisme qui rendrait le vice compréhensible dans certains cas, donc excusable, donc acceptable, donc justifié jusqu'à ce que le cas se fasse règle : l'illogisme est criant. De même, la critique du mariage est chose insupportable aux prudes oreilles de Nettement, qui n'accepte pas (et refuse même de comprendre) l'idée avancée alors que la dot fait de l'institution une sorte de marché inique, où souvent le promis s'efforce de cacher un défaut que la mariée découvrira le lendemain de ses noces. Dans toute autre transaction, c'est ce que l'on appelle un « vice rédhibitoire », écrit Eugène Sue, c'est-à-dire qu'il serait propre à l'annuler. Il n'en est pas ainsi dans le mariage qui, contracté devant Dieu, ne saurait être dissous, quelles que fussent les tares secrètes de l'époux. Ainsi le genre est-il à travers Sue voué aux gémonies : divertissement vulgaire, il est frappé du triple sceau de l'invraisemblance, du mauvais goût et de l'immoralité.

C'est dans la troisième partie des *Études critiques* qu'Alfred Nettement pousse le reproche à son comble, prenant la défense d'une empoisonneuse pour rejeter la faute sur un écrivain, coupable à ses yeux de suggestion d'homicide. C'est « l'affaire Lafarge », mystère judiciaire lui-même digne d'un roman-feuilleton, qui agite brièvement la France de 1840. Sur le guéridon

12. Alfred Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Lagny, 1847, p. 312.

de Marie Fortunée Lafarge, accusée d'avoir empoisonné son mari à l'arsenic, on aurait retrouvé un exemplaire – ouvert – des *Mémoires du diable*, de Frédéric Soulié, précédemment paru en feuilleton de juin 1837 à mars 1838. Qu'un nouveau genre vole la vedette aux formes consacrées, c'est déjà infamie, mais qu'en plus il invoque ouvertement le Malin, et la turpitude éclate au grand jour! Car la victime empoisonnée, soutient Nettement, n'est pas l'époux mais bien cette pauvre Marie Lafarge, enfant inavouée de toute la littérature romantique, intoxiquée par le venin des chimères romanesques. Et le critique de se rêver procureur en sept lettres fictives, autant d'homélies dirigées contre George Sand, Balzac, Hugo (l'idée du poison ne viendrait-elle pas de son drame *Lucrece Borgia*?), et contre le mauvais goût délétère de toute cette prose feuilletonesque infectant l'esprit des lectrices (car les femmes, bien sûr, sont trop faibles pour combattre les influences pernicieuses). Le crime naît de la corruption de l'entendement et du cœur; toutes ces histoires d'amour et de passion n'inspirent que fièvres et fureurs contre nature, soutient l'auteur, retournant en l'espèce l'argument romantique de la société qui dénature les plus nobles sentiments pour revenir à l'association classique des passions et du vice. Outre la fulmination du moraliste, on devine comme chez Sainte-Beuve l'amertume du petit littérateur contre « les enfants gâtés de la vogue, les demi-dieux de la littérature, les favoris de la célébrité¹³ », mais surtout la conviction que toute « romance » est foncièrement nocive. Selon ses dires, Nathalie Firion, l'héroïne de Frédéric Soulié, « avait la tête gâtée par les romans, les romances, les opéras-comiques¹⁴ », tandis que rien de tel ne saurait se voir chez les lectrices de Molière, de Boileau ou de Racine (qui pourtant s'y connaissait en poisons). La source de tous les maux, assène-t-il dès les premières pages de son introduction, se trouve dans la presse périodique, qui ne vit plus d'idées mais de « scandales littéraires, en tapissant les feuilletons de débauches intellectuelles, comme on voit, dans les boutiques mal famées, des gravures obscènes solliciter le regard du passant¹⁵ » pour plaire au plus grand nombre. Le nouveau système économique a tué la critique, poursuit-il, en installant des vedettes du feuilleton au panthéon de pacotille de la « presse à 40 francs ». Pour biaisée que soit la critique, elle ne manque pas de lucidité, notamment sur les techniques de production du feuilleton et ses liens avec le théâtre populaire; dommage, en revanche, que la mention du livre de Soulié ne se retrouve nullement dans le compte rendu du procès de Marie Lafarge, et qu'on ne soupçonne de la part de Nettement une affabulation quelque peu... romanesque! Ce romanesque dont, justement, il existe alors de si beaux exemples...

Un genre littéraire

L'amour est, au début du 19^e siècle, le sujet littéraire par excellence, pour le meilleur et pour le pire. Le pire, coupable de bien des excès, a donné mauvaise presse à ses auteurs, tandis que le meilleur a ouvert à ses lecteurs de nouveaux horizons sur la chose amoureuse et, surtout, sur les rapports du sujet et de la société. Il n'existe pas alors de genre amoureux, car le discours qui s'y rapporte nourrit aussi bien les élans de George Sand que la retenue de Jane Austen. C'est bien la leçon que nous apprend cette dernière : le registre amoureux peut aussi bien être celui de la discrétion que de l'emportement.

Sous la plume de Jane Austen

Loin du charivari sensationnaliste, Jane Austen a offert au roman d'amour sa forme moderne concise. Dans une période, la Régence, fantasmée par la romance historique avec des héros musclés, châtelains ou flibustiers, qui s'emparent avec fougue de l'héroïne à l'ample décolleté, Jane Austen paraît plutôt comme une personnalité assez collet monté, et un style à l'avenant, bien davantage fait de retenue que d'emportement. Au demeurant, l'inspiratrice de tant de romans d'amour partage avec Alfred Nettement une défiance à l'égard des œuvres d'imagination, qu'elle satirise à l'envi dans *Northanger Abbey*, roman de jeunesse composé en 1799 et publié à titre posthume en 1818. Tout ce qui coupait les jeunes filles de la réalité était dangereux, selon Jane Austen, qui, sans aller jusqu'à imputer les meurtres aux romanciers, leur reprochait de dévaloriser la réalité sociale aux yeux de lectrices enivrées de rêves insanes. L'esthétique des romans de Jane Austen s'inscrit dans le prolongement du 18^e siècle anglais, qui fait dépendre le goût des règles de bienséance, du décorum, ce qui implique sens de la proportion, précision, retenue, équilibre formel et symétrie, dans des domaines aussi variés que l'architecture, la peinture, l'ameublement, les jardins paysagers, la poésie et la prose. Une association se dessine clairement dans *Mansfield Park* (1814) entre l'art du jardin anglais, qui recrée l'impression de la nature en adoucissant ses côtés sauvages, et une prose ordonnée qui élimine toute forme d'excès (par exemple dans

13. *Ibidem*, p. 366.

14. *Ibidem*, p. 397.

15. *Ibidem*, p. 9.

les adjectifs, les exclamations, la longueur des phrases) et refuse l'artificiel. L'idée de Nature va ainsi de pair avec celle d'amélioration : elle est belle mais doit être domestiquée, proportionnée, agencée, organisée, contrôlée, et requiert le travail humain pour atteindre cette perfection. Il en va de même pour le sentiment, Jane Austen rejetant aussi bien l'excès de nature que l'excès d'artifice, la violence des passions et les beaux discours apprêtés, verbeux et enjôleurs. La perception britannique de l'amour est à cet égard bien plus prude et nettement moins portée sur les épanchements que la perception française : la Julie de Rousseau y serait une héroïne impensable!

Du côté du naturel, les héroïnes trop sentimentales sont souvent risibles par leur naïveté (Marianne, dans *Raison et sentiments*, Fanny Price au début de *Mansfield Park*, Catherine Morland dans *Northanger Abbey*, auxquelles il faut ajouter le faire-valoir Lydia Bennet dans *Orgueil et préjugés*), mais le jugement porté sur elles par la voix narrative n'est jamais destructeur. Elles sont vives, spontanées, s'expriment avec véhémence et revendiquent une vie émotionnelle intense, ce qui est plus souvent marque de profondeur mal éduquée que de superficialité. À travers elles, ce sont les notions romantiques transmises aux jeunes filles et l'éducation qu'elles reçoivent qui sont le véritable objet de la critique. Sont perçus comme dangereux le sentimentalisme, qui coupe l'individu de la société, et l'attitude de soumission passive prêtée ou imposée à la femme, qui favorise l'éclosion des passions au détriment du contrôle de soi et de la raison. L'imagination amène les jeunes femmes à se bercer d'illusions, et cultiver l'émotion pour elle-même est une attitude absurde et dangereuse en ce qu'elle conduit à fuir les responsabilités familiales, véritable péché capital dans l'axiologie austenienne. Il faut dire que le romantisme n'a eu que très peu d'influence sur le roman anglais dans son ensemble, confiné qu'il était au genre poétique, et sur Jane Austen en particulier, dont toute l'œuvre exprime un idéal classique d'harmonie où l'intellectuel a la prééminence. Elle vise une forme d'expression concise et très classique d'où sont exclues la rhétorique vide, les redondances, les métaphores inutiles et la verbosité, si bien que dans ses dialogues, la portée des mots est inversement proportionnelle à leur quantité. Invariablement, les plus bavards dans son œuvre sont aussi les plus superficiels, voire trompeurs : trop de naturel et trop d'artifice sont donc renvoyés dos à dos, au nom d'une esthétique où le juste milieu l'emporte en toutes choses.

La dialectique entre raison et sentiments s'exprime le mieux dans le roman du même titre, publié en 1811, dont les deux héroïnes, Elinor et Marianne Dashwood, paraissent incarner respectivement ces deux principes. Des deux sœurs, Elinor est celle qui garde la tête froide (et le cœur aussi, pense le lecteur) et refoule le sentiment pour se consacrer au bien-être de ses proches. Marianne, elle, exprime ses émotions avec fougue et ne jure que par les héros romanesques. Le récit, qui démontre les erreurs de Marianne, serait bien ennuyeux et didactique s'il ne s'avérait beaucoup plus subtil. Si Elinor paraît indifférente aux tourments de sa sœur, sa sensibilité n'en est pas moins intense. C'est le personnage qui exprime le mieux les idées de Jane Austen en matière amoureuse, qui ne croit pas à la passion ni au coup de foudre, mais à l'amour qui mûrit au fil du temps. L'héroïne est donc celle qui a assez de discernement pour épouser celui qui saura lui garantir la stabilité, qui est épanouissement autant intellectuel et moral que sentimental. Contrairement à ceux de Marianne, les sentiments d'Elinor ne sont pas « violents » mais « forts ». Qu'ils le soient est signe d'un esprit noble, tandis que la passion est synonyme d'inconstance, ce que démontre le tempérament exalté mais finalement volage de John Willoughby, dont s'est éprise Marianne. Celle-ci apprend de son côté à tempérer ses élans, et à se donner le temps d'apprécier les profondes qualités de cœur du colonel Brandon, trop réservé à son goût au début du roman. Dans les deux cas, le mariage ne suit pas une déclaration d'amour enflammée; il annonce plutôt les joies à venir car il conjugue discernement et sentiment naissant. Pour autant qu'elle valorise la raison, Jane Austen ne tombe pas dans le piège du mariage d'intérêt : raison et sentiment ne s'opposent pas; la raison doit endiguer le sentiment sans l'étouffer, le sentiment doit radoucir la raison sans l'occulter.

Hommes ou femmes, les caractères vifs sont aussi les moins fiables et les plus irrationnels, si bien que le lecteur a souvent du mal à trouver sympathiques les héroïnes d'Austen, souvent effacées, taciturnes et distantes, au point de paraître insensibles (Fanny Price, dans *Mansfield Park*, apparaît même au lecteur moderne comme une donneuse de leçons assez insipide). La valeur la plus positive est la modération, et des termes comme « enthousiasme », « ardeur », voire « chaleur » sont péjoratifs dans son univers. Quelle différence par rapport au romantisme allemand qui avait dominé la fin du 18^e siècle, *Souffrances du jeune Werther* en première ligne! Chez Austen, la souffrance est inévitable, mais le tort est de s'y complaire; l'héroïne doit se montrer énergique, patiente et endurante. Parce qu'elles se montrent stoïques dans l'adversité, ces héroïnes paraissent fières, voire orgueilleuses, et il faut bien des rebondissements pour dissiper ce préjugé.

Orgueil et préjugés : chef-d'œuvre de l'auteur et de la période, ce roman paru en 1813 a connu une étonnante destinée, d'une modeste renommée sur le moment à l'admiration des cercles littéraires du milieu du 19^e siècle au début du 20^e, puis à l'objet d'un véritable culte ces dernières décennies. Voyages organisés, reconstitutions costumées, compilations d'anecdotes, pèlerinages et marques d'idolâtrie, l'adoration vouée à Jane Austen se cristallise sur *Orgueil et préjugés*, récrit et adapté sous tous les angles, de Bollywood aux zombies¹⁶ ! Au-delà de ces curiosités et excentricités, l'œuvre a surtout marqué le roman d'amour par sa thématique et son héros. Darcy, mystérieux personnage aux blessures secrètes, si distant qu'on le croit orgueilleux pour découvrir que c'est peut-être l'héroïne qui s'est montrée un peu trop sûre de détenir la vérité sur lui, se retrouve dans de nombreux romans du genre car il détermine par son caractère même un type d'intrigue : la rencontre avec le beau ténébreux qui ne livre pas ses émotions, une attirance qui prend d'abord le masque de la méfiance face à tant de réserve, la dissipation des malentendus et la révélation du sentiment amoureux. En d'autres termes, Darcy est le héros idéal du genre en ce que ses particularités permettent d'enchaîner toutes les grandes étapes de la fable sentimentale telles qu'elles sont définies ci-dessus. Il était donc inévitable que le roman de Jane Austen fût redécouvert et abondamment décliné.

À la manière de George Sand

« Le château, répondit Edmond, a été bâti du temps d'Elisabeth. C'est un bâtiment vaste, régulier, construit en briques, lourd, mais d'un aspect assez imposant, et où il y a beaucoup d'appartemens assez commodes. Il est mal placé, dans une des parties les plus basses du parc, et, à cet égard, il n'est pas favorable à des embellissemens. Mais les bois sont beaux, et il y a un ruisseau dont je crois que l'on peut tirer un bon parti. M. Rushworth a raison, à ce que je pense, de vouloir donner à sa demeure un air moderne, et je ne doute point qu'il ne le fasse avec beaucoup de succès¹⁷. »

« Sur les confins de la Marche et du Berry, dans le pays qu'on appelle la Varenne, et qui n'est qu'une vaste lande coupée de bois de chênes et de châtaigniers, on trouve, au plus fourré et au plus désert de la contrée, un petit château en ruine, tapi dans un ravin, et dont on ne découvre les tourelles ébréchées qu'à environ cent pas de la herse principale. Les arbres séculaires qui l'entourent et les roches éparses qui le dominant l'ensevelissent dans une perpétuelle obscurité, et c'est tout au plus si, en plein midi, on peut franchir le sentier abandonné qui y mène, sans se heurter contre les troncs noueux et les décombres qui l'obstruent à chaque pas. Ce sombre ravin et ce triste castel, c'est la Roche-Mauprat¹⁸. »

Cet aperçu comparé de la propriété de Sotherton dans *Mansfield Park* et du cadre de *Mauprat* (1837) de George Sand parle de lui-même : un cadre similaire donne lieu à deux traitements radicalement différents selon que l'on écrit sa romance de tel ou tel côté de la Manche. Deux conceptions du pittoresque, mais aussi deux conceptions du romanesque. Côté anglais, l'agrément est le maître-mot, et une demeure mal située ne demande qu'à être embellie, améliorée, modernisée. Côté français, la beauté des bois compte peu si elle ne ponctue qu'une « vaste lande » désolée, la partie basse devient « sombre ravin » enseveli dans une « perpétuelle obscurité », et la régularité du bâtiment est brisée par des « tourelles ébréchées ». Une vision qui s'appuie sur l'harmonie, une autre fortement teintée de mélancolie : deux philosophies s'opposent, et ces évocations d'un cadre mal entretenu amorcent deux discours sur l'éducation de l'esprit et du cœur. Alors que son goût est perverti par de mauvaises lectures, Fanny Price apprendra à se forger peu à peu ses valeurs d'amour et de vie – patience, probité, précaution et privations. Il s'agit pour elle de développer ses qualités en se défaisant des mauvaises influences, et faute de modèle à qui s'identifier, de ne pas imiter les mauvais exemples, bref, une éducation sentimentale en mode négatif, où ce que l'on ne fait pas indique ce que l'on n'est pas.

Si l'on en juge par George Sand, l'ambition française est plus radicale. Élevé dans un monde de brigands après la mort de sa mère, Bernard de Mauprat vit dans le riant manoir décrit ci-dessus et son existence est un tissu d'exactions jusqu'au jour où sa bande enlève sa lointaine cousine Edmée de Mauprat. Il tombe amoureux d'elle avec la même violence qui a régi toute sa vie, l'aide à s'échapper et se fait recueillir par le père d'Edmée. Elle l'épousera, à condition qu'il discipline sa nature féroce et

16. Voir *Coup de foudre à Bollywood* (*Bride and Prejudice*), comédie musicale réalisée en 2004 par Gurinder Chadha, et *Orgueil et préjugés et zombies*, roman de Seth Grahame-Smith.

17. Jane Austen, *Le parc de Mansfield*, traduit par Henry Villemain, 1816, [En ligne], [http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Parc_de_Mansfield/VI?match=en] (Consulté le 18 février 2014).

18. George Sand, *Mauprat*, Paris, Michel Lévy Frères, ©1837, 1869, p. 5.

s'éduque à la fois dans l'esprit et le comportement. L'enjeu n'est pas l'amélioration, mais la refonte totale de l'être, cet enfant sauvage qui découvrira les mœurs de la civilisation. On reconnaît là le thème rousseauiste de l'éducation conçue comme édification à partir d'un socle vierge. Selon l'auteur suisse, l'enfant est une table rase qui peut être modelée de fond en comble; qu'une mauvaise éducation ait été donnée au départ n'est pas irrémédiable, pourvu que le sujet soit conduit dans une communauté idéale où il apprendra les vertus du travail honnête et de l'instruction. Sainte-Sévère, le domaine du père d'Edmée, renvoie explicitement au Clarins de *Julie ou La nouvelle Héloïse*, Rousseau étant cité six fois dans le livre. L'éducation de l'individu a une portée politique au sens le plus large qui soit, et concerne bien plus que l'intégration en société visée par Richardson et Austen : un bouleversement des structures sociales. Le socialisme utopique n'est pas loin, qui assigne aux hommes des tâches collectives dans des communautés idéales et, souvent, subordonne la vie amoureuse au bien commun. Sand estime comme Austen que la passion amoureuse représente un danger pour la vie sociale, mais demeure dans la contradiction plutôt que de trancher en faveur du bridage des passions.

Car *Mauprat* a beau s'apparenter par moments à un roman d'idées, c'est avant tout une histoire d'amour, l'histoire d'un jeune homme qui ignore tout des codes de l'amour et devra prouver sa valeur en venant à bout de la violence qu'il porte en lui. S'il a déjà manifesté sa bravoure en arrachant Edmée aux griffes des autres bandits, il lui reste à démontrer qu'il est digne de son amour. Roman de passion et d'orages, aussi, avec son lot de déchirements, d'accidents, de révélations, de pathos et de coups de théâtre. Le « triste castel » est le signe le plus approprié pour annoncer un récit qui doit beaucoup à l'esthétique gothique, avec ses châteaux où se déploient d'obscurs souterrains, ses noirs secrets et ses inévitables moines dépravés. La tempérance austénienne n'a pas gagné le « sombre ravin » de George Sand ni, plus largement, d'un roman français toujours tenté par les appas de l'horreur et les colifichets de l'abjection. Alors que le 18^e siècle voyait circuler les idées, les formes et les genres d'un pays à l'autre, le fossé se creuse au 19^e entre un public anglais qui adhère aux valeurs victoriennes de chasteté, de piété, de rationalité, de respect des traditions et un public français avide de ces feuilletons où le diable tient le haut du pavé, dans un pays qui aura vu deux révolutions, un coup d'État, une guerre désastreuse et une capitale en état d'insurrection tandis que l'Angleterre semblait connaître stabilité et prospérité. Aussi, le roman d'amour français serait-il impétueux, transgressif, ouvert sur la grande scène de l'Histoire, quand son homologue anglais se confinerait dans les boudoirs de la bonne société pour parfaire l'éducation des jeunes filles?

L'écriture de Stendhal

On pourrait le penser, surtout si l'on considère l'autre grand romancier français qui à cette période a mis en scène des héros chevaleresques prêts à toutes les extravagances par amour, Stendhal. Fabrice del Dongo, le protagoniste de *La Chartreuse de Parme* (1839), naît dans les bourrasques de l'Histoire et rêve d'y prendre part : fils de la marquise del Dongo, il aurait pour père biologique, laisse entendre le début du roman, non l'acariâtre et très conservateur marquis, mais le lieutenant Robert qui, en mai 1796, a participé à la campagne de Bonaparte pour libérer Milan de la tutelle autrichienne. Autant dire que ce héros est symboliquement l'enfant bâtard de la romance et de l'Histoire, à l'image du roman lui-même. Il s'agit aussi de déchiffrer le monde, thématique posée avec l'abbé Blanès, qui enseigne à Fabrice l'amour des signes. Sauf que le héros aura beau s'intéresser à tous les signes qui l'environnent, signes des changements historiques, des attentions amoureuses, il se trouve ballotté d'une scène à l'autre, faute de savoir les interpréter correctement. Ainsi lorsqu'il aperçoit à dix-huit ans un aigle dans le ciel, signe pour lui qu'il doit rejoindre Napoléon lors des Cent-Jours qui le voient revenir triomphalement de son exil sur l'île d'Elbe. S'ensuit la première description proprement moderne de la guerre, où Fabrice voit Waterloo par le petit bout de la lorgnette. Uniquement narrée du point de vue de Fabrice, c'est-à-dire en rupture avec la tradition du regard surplombant, panoramique, sur la grande fresque de l'Histoire, la bataille apparaît comme une succession d'incidents incompréhensibles – de signes, encore une fois, qu'on ne sait plus analyser. Fabrice est nourri de culture chevaleresque, et Waterloo met en lumière le contraste entre l'héroïsme d'antan et le chaos grotesque et absurde des canonnades. Bientôt, ce qu'il voit n'est plus « cette noble amitié des héros du Tasse et de l'Arioste¹⁹ » mais une maison en flammes et sa propre blessure qui l'a « délivré de toute la partie romanesque de son caractère²⁰ ».

Rien de tout cela ne semble justifier qu'on parle de *La Chartreuse de Parme* au sujet du roman d'amour. Il faut d'ailleurs attendre le quinzième chapitre, soit plus de la moitié du roman, pour que se trame un début de liaison amoureuse entre Fabrice et Clélia

19. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Librairie générale française, 1983, p. 79.

20. *Ibidem*, p. 110.

Conti, qui occupera l'essentiel des quatorze derniers chapitres. Les grands thèmes de la première partie sont alors déplacés vers le champ amoureux : enfermé dans la tour Farnèse, haut lieu de la citadelle de Parme, Fabrice n'a qu'une vue très partielle du monde; ce n'est plus la fumée des batailles mais l'image de Clélia qui, aperçue de la tour, s'occupe de sa volière. Rappel atténué de la prison, l'oiseau en cage renvoie à l'étourneau qui, dans *Le voyage sentimental*, de Laurence Sterne (1768), s'exclamait « *I can't get out* » (« Je ne peux pas sortir »). Fabrice est alors cet être heureux d'être captif et charmé par la grâce de Clélia. En choyant ses oiseaux, elle adoucit la peine du héros et change même la claustration en paradis. Là encore, tout est affaire de signes : pour communiquer avec sa bien-aimée, Fabrice invente toutes sortes de systèmes ingénieux tandis que sa tante Gina lui annonce un projet d'évasion par des signaux lumineux apparentés au morse. S'affirme alors le motif amoureux le plus touchant de l'œuvre, Fabrice préférant la solitude de sa cellule pourvu qu'il puisse apercevoir Clélia, la lire, l'entendre, à une liberté qui l'éloignerait peut-être d'elle à tout jamais. Une fois acquitté, il donne des sermons dans le seul espoir de la revoir, tandis qu'elle a prêté serment de ne plus le revoir, justement. Après des rencontres dans l'obscurité totale pour honorer la promesse, ils se retrouvent et conçoivent un enfant qui meurt en bas âge, Clélia le suivant dans la tombe.

Roman d'amour, *La Chartreuse de Parme* ne l'est pas pour tout le monde, et le public de son temps y a d'abord vu, dans la lignée des éloges adressés par Balzac, une grande œuvre du réalisme historique. D'autres en décrivent l'Italie d'opérette dépeinte par Stendhal, avec ses intrigues, ses mascarades, ses piazzas et ses orangers. Après la faillite des ambitions héroïques de Fabrice, tout se passe comme si l'Histoire n'avait plus à offrir que des manigances d'arrière-cour et des flafas, une représentation d'elle-même vaguement burlesque pour un public qui se donne à peine encore l'illusion d'y croire. Pourtant, que reste-t-il après lecture? Non pas ces gesticulations de pantins vaniteux, mais le goût persistant des amours condamnées, et les hauts lieux d'une géographie du sentiment. Qu'importe, d'ailleurs, que l'affaire finisse mal : Stendhal a dépeint là les émois d'une âme jeune, éternellement jeune, dont les ardeurs survivent aux désillusions. Ce n'est pas la mort qui reste en bouche, c'est l'ingéniosité décuplée par l'amour qui inspire à Fabrice ses bizarres stratagèmes, et les tendres élans de qui refuse de succomber à l'amertume quand tout autour de lui n'est que cynisme. Si cette Italie est de carton-pâte, elle est le décor accepté de cette farce sentimentale où la jeunesse du cœur se conjugue au soleil, au chant, à la beauté des inconnues. Clichés? Oui, et c'est bien pour cela qu'on se souvient de la *Chartreuse*, car au fond, est-il autre chose que du stéréotype sublimé chez les amoureux de cet âge-là (vingt-cinq ans pour Fabrice, mais on lui en donnerait dix-sept, lui qui rappelle ces adolescents communiquant par la fenêtre de leur chambre à l'insu des parents)? Le royaume d'Italie ne sera proclamé qu'en 1861, et cette nation qui s'invente sera donc l'espace des amours jeunes, quand tout dans l'hexagone n'est plus que roublardise. Et dans les creux de cette géographie se love une topologie du sentiment... Loin de l'horizontalité meurtrière du champ de bataille où l'homme est exposé à la rapine, à la cruauté, aux canons aveugles et aux filous qui voient trop bien, la tour Farnèse s'inscrit dans une série de lieux clos, cellules, clochers, palais, orangeries, où plus l'espace se dépouille et se restreint, plus le sujet amoureux peut s'adonner à ses rêveries enchantées. Il faut s'abstraire de l'histoire, se détacher du monde pour accéder à la quintessence de la contemplation fervente. La tour, que Stendhal élève au point d'embrasser le paysage, est à mi-chemin de la terre et du ciel, presque déjà coupée du monde lourd d'intrigues qui a pourtant cloîtré Fabrice dans ses confins, presque déjà touchant le ciel abstrait de qui s'éprend d'un regard seulement.

Les premiers best-sellers

Austen, Sand et Stendhal n'ont accédé qu'à une reconnaissance tardive, passant des cercles littéraires, puis universitaires, vers le grand public par le biais d'entreprises de diffusion comme les adaptations théâtrales (dans le cas de *Mauprat*) ou cinématographiques (1940 pour *Orgueil et préjugés*, 1948 pour *La Chartreuse de Parme*). Voilà qui tendrait à confirmer la thèse d'une coupure radicale entre ce qui s'apprécie et ce qui se vend, s'il n'y avait encore plusieurs cas de romans d'amour portés aux nues par la critique dès leur parution, et dont le succès ne s'est jamais démenti.

La formule gagnante de *Jane Eyre* (1847)

On se souvient qu'Emily Brontë avait défini, dans *Les Hauts de Hurlevent*, l'une des grandes intrigues du roman d'amour avec l'hésitation entre la stabilité et la passion²¹; sa sœur n'est pas en reste, elle qui, dans un registre très différent, a donné sa forme définitive à la fable de la jeune orpheline qui finit par épouser le propriétaire du manoir. La popularité du roman vient de ce qu'il

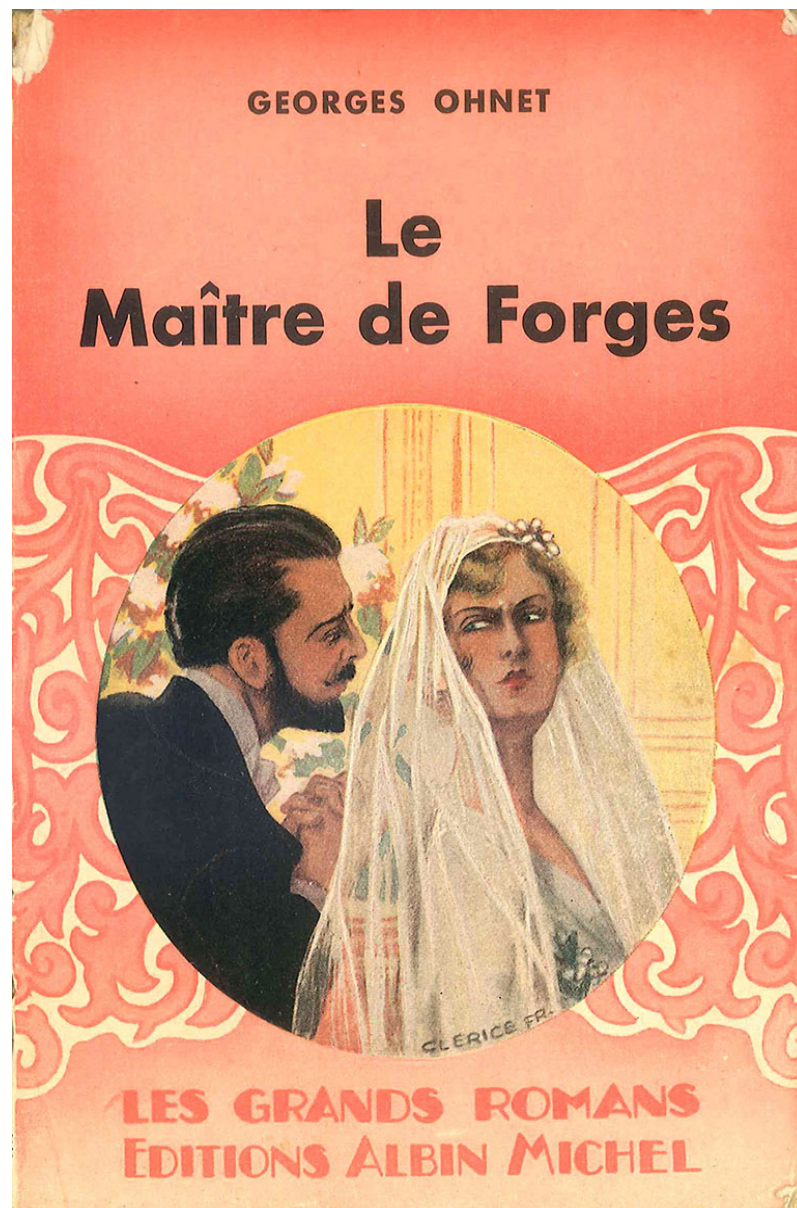
21. Voir le chapitre 4.

fait appel à des émotions variées en conjuguant la compassion et la droiture morale, et peut ainsi faire pleurer dans les chaumières tout en formulant de pertinentes critiques sociales. D'emblée, la situation de Jane n'a rien d'original : orpheline, victime d'injustices en tous genres, battue, enfermée, punie, elle évoque d'abord une sorte d'Oliver Twist au féminin (le roman de Charles Dickens, grand spécialiste des héros orphelins, était paru dix ans plus tôt). Au moins Charlotte Brontë a-t-elle l'autorité morale d'écrire d'un point de vue en partie autobiographique, elle qui après la mort de sa mère fut envoyée dans un pensionnat dont elle décrit la violence et l'insalubrité. La rencontre avec Edward Rochester arrive au chapitre 12, alors que Jane est déjà employée en qualité de gouvernante dans son domaine de Thornfield (littéralement « champ d'épines »). Le ton est donné : préalablement présenté comme un être fantasque, imprévisible, dont la famille est connue pour sa brutalité, il apparaît à cheval par une nuit lugubre, si mystérieux que Jane le prend pour un esprit de la forêt. Le surnaturel revient sous la forme d'un rire à glacer le sang, d'un incendie inexplicable, d'une agression contre un invité, et culmine au chapitre 25, lorsqu'une sauvageonne surgie de nulle part déchire le voile nuptial de Jane alors que son mariage avec Rochester semblait imminent, bien que l'héroïne eût pressenti qu'il n'aurait pas lieu. Cette femme, apprend-on alors, n'est autre que Bertha, l'épouse démente du héros, ce qui semble mettre fin à toute perspective de mariage. Il aura pourtant bien lieu au dernier chapitre, une fois que Thornfield aura été réduit en cendres par la folie de Bertha, qui périt dans les flammes. Après avoir rejeté la demande de son cousin St John faute d'éprouver pour lui des sentiments amoureux, elle retrouve Rochester parmi les décombres de son château et cette fois, c'est elle qui daigne l'accepter malgré son handicap, car il a perdu une main et la vue dans l'incendie.

Jane Eyre se situe au carrefour de plusieurs genres qui ont tous à leur manière imprégné le roman d'amour. Sa variété de gothique innove par rapport à ce qui se pratiquait un demi-siècle plus tôt, alors que le lecteur croit pourtant en reconnaître les tropes. Quiconque associe demeure passablement vétuste, secrets de famille, jouvencelle au cœur pur, sinistre châtelain, apparitions nocturnes et cauchemars prémonitoires ne peut à l'époque que conclure à la séquestration, voire au viol de l'héroïne condamnée à croupir dans un immonde cul-de-basse-fosse parmi les rats et deux ou trois squelettes oubliés là. Or, l'enfermement dans un lieu fétide où l'on peut mourir de froid, de faim, de maladie a déjà eu lieu pour Jane; il n'est pas le fait d'un nobliau dépravé, mais d'un système éducatif et social à réformer. L'aristocrate aime la jeune femme d'un amour sincère, et c'est finalement la question du mariage et des différences d'âge et de classe qui se pose. La réponse apportée par Charlotte Brontë montre une conscience encore timide mais bien réelle des problèmes qu'éprouvent les femmes, car si Jane Eyre devine que l'abîme entre elle et Rochester est tel qu'il la verra toujours, fût-ce à son corps défendant, comme une sorte de domestique glorifiée, il faut la ruine du manoir et donc la perte du statut social de l'homme pour que soit possible un mariage, tandis que l'héroïne reçoit un héritage à la mort de son oncle. Jane bénéficie d'une « remise à niveau » symbolique; une fois sur un pied d'égalité avec Rochester, elle peut se rendre réellement utile à son bien-être et non à l'entretien de ses avoirs. Plus encore que dans cette condition de statut social comparable, la modernité de Jane Eyre réside dans son association entre mariage et sentiment. On n'épouse pas un homme par gratitude, on l'épouse par désir et par volonté de s'entraider.

Si Jane a irrité bien des lecteurs masculins qui lui ont reproché une certaine suffisance, un caractère un peu trop bien trempé, ce petit air supérieur dont elle revêt ses jugements parfois un rien péremptaires, c'est aussi la marque d'un esprit farouchement indépendant, pas près de s'en laisser conter, qui trouvera de nombreuses émules une fois le roman d'amour affranchi des carcans de la moralité bourgeoise. Déjà *best-seller* à son époque, l'œuvre deviendra en moins d'un siècle un classique de la littérature occidentale, tandis que *Le maître de forges*, de Georges Ohnet, lui aussi *best-seller* mais une quarantaine d'années après, ne connaîtra pas cette consécration²². Au jeu des honneurs de la postérité, réservée à cette catégorie de livres dont on peut parler sans les avoir lus, il n'est qu'un candidat malheureux. Est-ce parce que, du vivant d'Ohnet, les coups de l'institution pleuvaient tandis que les louanges sur *Jane Eyre* immortalisaient Charlotte Brontë?

22. Voir le chapitre 11 : « *Fast-seller, steady-seller et best-seller* ».



Le maître de forges (1882), un candidat malheureux

On entre, avec Georges Ohnet, dans l'obscur et captivant royaume de ces auteurs pourfendus par l'institution, et pire encore, dont l'œuvre a survécu au nom. On connaissait encore *Le maître de forges*, *La porteuse de pain*, *Roger-la-honte*, *Chaste et flétrie*, *Les deux gosses*, *Les deux orphelines* que les noms de Georges Ohnet, Xavier de Montépin, Jules Mary, Charles Mérouvel, Pierre Decourcelle, Adolphe d'Ennery étaient bien oubliés. De ce royaume, Ohnet prétend à la couronne avec ses rivaux susnommés.

Deux fois, le réalisateur Fernand Rivers adapte *Le maître de forges* (*Ironmaster* pour la version anglaise). Avec Abel Gance, il le scénarise d'après l'œuvre de Georges Ohnet en 1933, le transpose à son époque et choisit comme acteurs principaux Gaby Morlay (Claire) et Henri Rollan (Philippe). Gaby Morlay y interprète la valse *Mon seul amour* (« L'amour que je garde en moi-même »). En 1947, Jean Chevrier et Hélène Perdrière assurent les premiers rôles. Sur les affiches de 1947, est mis en avant le drame d'amour, représenté par la mise en scène du duel final, moment crucial où l'héroïne se rend compte de l'amour qu'elle a pour celui qui, jusque-là, elle avait dédaigné. Et elle s'écroule, laissant poindre le mélodrame : morte ou blessée?

Défenseur autoproclamé d'une littérature des « *ohnêtes gens* » et plus souvent *ohnni* de ses contemporains, Jules Lemaître y flairant le parfum de la « triple essence de banalité²³ », Ohnet ne se démarque pas aussi nettement des noms encensés par les critiques que ceux-ci ne voudraient le croire. Est-ce une question de sujet abordé? On en doute, car à l'instar de Xavier de Montépin

23. Jules Lemaître, *Les contemporains : études et portraits littéraires : première série*, Paris, Librairie H. Lecene et H. Oudin, 1886, p. 354.

ou de Jules Mary, mais aussi de Charlotte Brontë, Ohnet est un romancier de l'innocence bafouée, de la pauvre accusée à tort. Question de support? Feuilletoniste, on l'a vu, Balzac l'était aussi. De rythme d'écriture? *La Chartreuse de Parme* fut écrit en 53 jours. De rapport aux lecteurs? Dickens ne dédaignait pas faire pleurer Margot. De style? Jugeons-en.

Délaissée par le duc de Bligny, qui épouse la riche héritière Athénaïs Moulinet pour éponger ses dettes de jeu (on reconnaît John Willoughby, qui dans *Raison et sentiments* convolait finalement avec une certaine Miss Grey, jeune femme à la tête d'une dot de 50 000 livres), Claire de Beaulieu décide par dépit (et orgueil face à une Athénaïs résolue à la détruire) d'épouser le premier homme qui s'éprendra d'elle, en l'occurrence l'industriel Philippe Derblay, pour la maigre revanche de se marier avant le duc. Or, vient la nuit de noces. Dans la chambre, Claire contemple une tapisserie où « deux chevaliers libérateurs traversaient la forêt enchantée, écartant à l'aide du bouclier magique les monstres qui tentaient de leur barrer le passage » : on pressent un goût pour l'adjectif facile – au moins les monstres ne sont-ils pas « horribles ». La supposition se confirme lorsque Claire, « brusquement » confrontée à « la réalité brutale » et envisageant le suicide plutôt que la consommation, entend préserver sa « virginité immaculée ». En 1889, sept ans après Ohnet, Charles Mérouvel préférera dans *Chaste et flétrie* l'oxymore à la redondance. Entre-temps, rien ne nous aura été épargné des détails du « lit à colonne, en poirier sculpté, dont le ciel était entouré d'un lambrequin en velours de Gênes, fond maïs à larges bouquets de fleurs²⁴ ». D'où vient cette surcharge adjectivale? Et ce penchant pour les dialogues lapidaires (« Toi, jalouse? dit-elle. / – Oui. / – De moi? appuya la duchesse. / – De toi! répéta Claire²⁵. »)? Ces insertions de chansons populaires (« Chantez, belles filles, / Glanez, beaux garçons, / Levez vos faucilles / Au bruit des chansons²⁶! »)?

Pour le comprendre, revenons aux conditions de production du genre. Le feuilleton sentimental est en pleine expansion dans le dernier quart du 19^e siècle, aidé entre autres genres par la loi du 29 juillet 1881, qui réduit les charges qui pesaient précédemment sur les journaux. Les auteurs tirent sur la corde de la pitié et veulent leurs romans à la fois émouvoir et instruire, d'où une prolifération de romans de victime, particulièrement populaires dans le lectorat féminin. Pendant que le bourgeois parlait affaires, sa femme découpait son feuilleton, le reliait, le faisait circuler parmi ses amies. Pour répondre à la demande, on rétribue les auteurs à la ligne (c'est de cette époque que date le raccourcissement draconien des paragraphes), nombre d'entre eux ayant leurs nègres... et ceux-ci, à leur tour, ont leurs propres sous-traitants! Les ténors de la profession s'imitent, s'empruntent leurs recettes et leurs ficelles, aussi bien pour tenir le lecteur en haleine que pour « tirer à la ligne ». Aucune invraisemblance n'est trop grosse, le roman en joue et s'en amuse avec ses lecteurs, car c'est le propre de cette littérature que de rire de ses propres codes et de faire preuve d'autodérision : ainsi un personnage de *La porteuse de pain* s'exclame-t-il, en entendant l'explication d'un mystère, « C'est tout un roman cela!... et un roman si invraisemblable que je vous demande la permission de n'y pas croire²⁷. » Quant aux méchants, ils sont rapidement désignés à la lectrice par la physiognomonie et la typographie. La première, qui date de l'Antiquité mais qui connut un regain de popularité à la fin du 18^e siècle avec les travaux de Johann Kaspar Lavater, associe des traits de caractère à des qualités morales, comme dans cet extrait de *La porteuse de pain* : « son regard exprimait l'intelligence, mais non la franchise. Sa lèvre inférieure épaisse dénotait un tempérament sensuel et des passions violentes²⁸ ». « Dénotait » : le monde de ce roman est un univers de signes facilement lisibles, et le roman lui-même insiste sur ces signes par l'emploi des italiques (« Il voulait être riche à tout prix... Nous soulignons à dessein ces trois mots, car la conscience de Jacques était assez élastique pour l'empêcher de regarder de près aux moyens de faire fortune²⁹ »).

Qu'indiquent alors les péripéties du *Maître de forges*? Quel est le monde qu'elles dépeignent, et surtout, de quoi l'histoire d'amour qui en forme le cœur est-elle le signe? Ohnet est plus subtil que Montépin, mais la vision sociale qu'il donne à lire apparaît sans mal. Si elle ne se donne pas lors de sa nuit de noces, Claire finit par reconnaître que son industriel époux, qui gagne son pain et son riche mobilier à la sueur de son front, obtient l'obéissance de ses employés et sait épargner pour l'avenir, est plus digne d'être aimé que l'aristocrate dépravé et oisif. Ce roman confirme que la Révolution française aura été une

24. Pour tous ces exemples, Georges Ohnet, *Le maître de forges*, dans Claude Aziza (présentation et dossier historique), *Mélos*, Paris, Presses de la Cité, ©1882, 1992, p. 632-633, coll. « Omnibus ». Ce recueil comprend aussi *La porteuse de pain*, de Xavier de Montépin, et *La charmeuse d'enfants*, de Jules Mary.

25. *Ibidem*, p. 711.

26. *Ibidem*, p. 561.

27. *Ibidem*, p. 505. On retrouve le même procédé chez Magali, par exemple (voir le chapitre 9).

28. Xavier de Montépin, *La porteuse de pain*, dans Claude Aziza (présentation et dossier historique), *Mélos*, Paris, Presses de la Cité, ©1882, 1992, p. 18, coll. « Omnibus ».

29. *Ibidem*, p. 18 (en italique dans le texte, évidemment).

révolution bourgeoise, que les valeurs appréciées du grand public sont celles de la classe marchande. Philippe Derblay applique à sa vie amoureuse les principes qui l'ont vu réussir en affaires, et qu'il gagne le cœur de son épouse est une sorte de récompense narrative. Quand Claire comprend son erreur, elle lui promet un monde où « ce sera le bonheur, la vie et l'amour », mais Philippe oppose à ce « là-bas » un « ici » où « c'est le devoir et l'honneur³⁰ ». C'est en respectant ces valeurs qu'il grimpe dans l'estime de son épouse comme il a gravi les échelons de la société, en ordonnant ses émotions comme il le fait pour ses comptes, en se montrant généreux aussi, et à son amour éperdu pour elle s'ajoute une vibrante admiration. Épouse malheureuse au début, Claire n'en laisse rien paraître, car elle aussi fait « brillamment son devoir³¹ ». C'est donc ce mot qui les rapproche, « devoir », avant qu'ils n'échangent « leur premier baiser d'amour³² » : Philippe admire en Claire la valeur masculine, et se rend finalement à « l'amour », marqué juste avant comme valeur féminine. Le triomphe du bourgeois méritant sur l'aristocrate débauché n'est pas seulement sentimental, il est idéologique. En filigrane du texte, la triste histoire de monsieur Moulinet le confirme. Plus benêt que méchant, le riche monsieur Moulinet qui a « un sac » comme il dit (comprenez une fortune), peut offrir à sa fille Athénaïs un « duc » en la personne de Bligny. Il lui offre un nom, mais elle ne sera pas plus à la hauteur en l'achetant que Bligny qui l'a acquis par naissance. La vraie noblesse est incarnée par Claire, la noble ruinée, et Philippe, le bourgeois généreux.

Des romancières prolifiques

Descendons d'un cran dans l'infamie. Après ces auteurs oubliés dont l'œuvre a survécu grâce aux cabinets de lecture, aux troupes théâtrales itinérantes, puis au cinéma, viennent ceux dont les courts romans ne sont plus recherchés que par une poignée de collectionneurs et de spécialistes écumant les bibliothèques et les vide-greniers. Nous avançons aussi dans le temps, bien qu'il soit difficile d'établir une chronologie des œuvres en question ici, mainte fois republiées dans de méchantes collections avares en dates³³. Et avec les Maryan ou Fleuriot, l'idéologie marquée nous semble assez éloignée de notre époque.

Maryan et les âmes simples

Chantre de la Bretagne rurale et pieuse, Marie Cadiou, M. Maryan de son nom de plume et plus communément désignée « Maryan », campe des âmes simples et sincères que déroutent la frivolité des uns, la mystérieuse mélancolie des autres. Le conflit des traditions bretonnes et de la modernité parisienne imprègne son œuvre, qui s'échelonne sur une centaine de titres des années 1880 à 1920, conflit de valeurs mais aussi conflit social larvé entre une paysannerie franche et bourrue et un grand monde aussi séduisant que volage, conflit économique enfin entre la sagesse des petits épargnants au long cours, fiers enfants du terroir, et l'imprudence de spéculateurs étrangers – voire pire, dans l'idéologie de l'époque : juifs. L'économie à papa et le bas de laine provincial préservent de l'apparat et donc du vice. Ainsi Pascale, devenue « marquise de Maulgrand », dans le roman du même nom, pour le plus grand bonheur de sa mère aigrie par sa mésalliance, mène-t-elle grand train avec Damien, mari tout feu tout flamme qui s'enthousiasme aussi bien pour son épouse que pour des sociétés qui exploitent des mines d'or en Amérique du Sud³⁴. Il suffit de lire ces mots pour que se profile la banqueroute, amenée par « ce gredin de Falkhauër³⁵ », baron malhonnête rencontré au bal des Levy-Braün et qui s'enfuit avec la caisse. En climat de germanophobie galopante, le tréma signale aussi sûrement la crapule que « Levy » le Juif mal francisé, et donc soupçonné d'orchestrer les complots. Reste alors, pour retrouver son nom (la ci-devant marquise devient « M^{me} Maule ») et son honneur, dans un monde où le fils invoque « le bon Dieu, et [s]on autre Mère du ciel, et la France » pour conclure d'un vibrant « Vive la France, maman³⁶! », à périr en héros contre ces mêmes Allemands.

Soyons justes envers ce tréma, d'ailleurs distribué au petit bonheur la chance dans *Marquise de Maulgrand*. Du Folgoët à Moëlan-sur-Mer en passant par Le Faouët, il marque une Bretagne que n'a pas encore gagnée l'instruction en langue française, où l'on s'effarouche des automobiles, où l'on assiste à la procession du Rosaire et l'on préfère une saine franchise rustique à la réserve mondaine. Quel dépaysement pour le jeune Landry Desmoutiers, tout chaud sorti des jupons de sa mère, lorsqu'il se voit

30. Georges Ohnet, *Le maître de forges*, dans Mélos, p. 725.

31. *Ibidem*, p. 701.

32. *Ibidem*, p. 730.

33. Sur ces collections, voir le chapitre 9.

34. M. Maryan, *Marquise de Maulgrand*, Paris, Éditions du Petit Écho de la mode, [1920], p. 51, coll. « Stella ».

35. *Ibidem*, p. 60.

36. *Ibidem*, p. 142.

contraint de séjourner dans un village au « nom semi-barbare » pour avoir accidenté son « incomparable auto³⁷ »! Le godelureau s'éprend d'une jeune fille locale, Léna, qui a connu les raffinements de la haute société de Quimper avant de se faire rabrouer. Fière descendante de hobereaux abâtardis, elle incarne les vertus de la paysannerie dure à la tâche et d'une petite noblesse qui aspire à la lecture, à la musique, aux plaisirs de l'esprit. Lorsque Landry l'invite à Paris, elle doit quitter sa robe traditionnelle éponyme et redevenir ordinaire à ses yeux, elle qui avait fait serment de revenir se marier au pays en costume breton. Landry éprouve même une honte obscure à fréquenter cette fille aux mains usées par le labeur et vêtue à la mode de l'an dernier. Pire : sans sa robe, il ne la reconnaît plus. Il s'en ouvre, comme de toutes ses aventures, à son ami Séverin de Salles, veuf éploré qui cache un lourd secret; pendant ce temps, le lecteur apprend que son père, qu'elle croyait mort, était un peintre instable dont son oncle l'a tenue éloignée.

Pour être « brodée d'argent », cette robe est surtout cousue de fil blanc. Léna découvrira par hasard un tableau de son village chez un antiquaire parisien juif et âpre au gain, renouera avec son père, artiste évidemment reconnu qui se meurt à Venise. Les retrouvailles sont en partie l'œuvre de Séverin, dont le secret est d'avoir découvert que sa femme l'avait épousé par intérêt. Inconsolable, il ne l'est pas tant d'avoir perdu l'amour que la confiance en l'amour, et de ne pouvoir offrir à Léna que « protection affectueuse » et « communion de devoirs³⁸ »... du moins le croit-il, jusqu'à se découvrir une flamme plus ardente et faire advenir devant l'autel la réconciliation du père et de l'oncle. Entre-temps, Landry aura aperçu, que le hasard fait bien les choses!, un portrait de Léna réalisé pendant qu'elle était au chevet de son père, éprouvant alors d'amers regrets voués à se dissiper tant le jeune parisien est changeant, cet enfant capricieux chez qui tout est à fleur de peau. À la petite noblesse méritante la main de la jeune femme, au rustique l'honneur, à la bourgeoisie parisienne le faste mondain et les papillonnements du cœur. La leçon sociale n'est plus celle du roman-feuilleton, car le roman, comme tous ceux de l'auteur, dans une Bretagne très dévote et attachée aux privilèges révoqués en 1789, est donc peu favorable à la « révolution bourgeoise ». Néanmoins, comme chez Georges Ohnet, c'est le mérite patient qui est récompensé, cette valeur constante du roman amoureux par-delà les époques et les classes.

Zénaïde Fleuriot et ses nationalistes

Chanter les valeurs familiales retrouvées, telle est aussi l'ambition de Zénaïde Fleuriot. Que le lecteur effarouché des sous-entendus antisémites de Maryan passe tout droit au chapitre suivant : l'idéologie de Zénaïde fleure autant la vieille France aigrie de la débâcle de 1870 que la méfiance à l'égard du grand capital, mais d'un point de vue nationaliste et non marxiste. Ainsi, pour éviter qu'Alberte de la Rochefaucon, qui allie « l'élégance aristocratique moderne et la robuste vitalité de ces grandes races militaires³⁹ », n'épouse Roger de Châteaugrand, poitrinaire et désargenté, on lui jette dans les pattes un « petit monsieur jaune » dont on ne sait s'il est chinois, andalou ou mohican, qui a même « quelque chose d'un singe⁴⁰ ». Le bonhomme, « jeune gommeux de la plus belle eau, très étranger d'allure et d'accent⁴¹ », David Louzéma de son vrai nom, vient en fait de l'Inde, où il « règne sur un peuple d'esclaves⁴² » (Inde que Zénaïde situe pittoresquement dans « l'extrême Orient⁴³ »), d'où une débauche de termes connotant la couleur locale, du « rajah » au « sari » en passant par l'énigmatique « sirphey », mais qu'importe : il est richissime et ses diamants, ses rubis, ses perles éblouissent toutes les intrigantes. Voudrait-on abâtardir un lignage noble, aristocratique et militaire, le drainer de son énergie? Sans doute, mais « nos nababs n'ont pas besoin de noblesse, ils ont tant d'argent⁴⁴! » Cette France envie l'étranger, préférant la richesse aux titres et à la beauté. Au moins le nabab est-il « un Indien très civilisé » (« sans son teint, on le prendrait pour un Parisien pur sang⁴⁵ ») et il n'est pas juif quoiqu'il s'appelle David⁴⁶, mais ce sera bien la dernière ligne qu'on n'aura pas franchie avant l'indignité absolue. Face à lui, ce pauvre Roger, sorti second de Saint-Cyr et l'un des premiers à l'École de guerre, « ne sert que la France », en communion avec l'héroïne, qui s'exclame « moi

37. M. Maryan, *La robe brodée d'argent*, Paris, Blériot, 1913, p. 2.

38. *Ibidem*, p. 121.

39. Zénaïde Fleuriot, *Alberte*, Paris, Éditions de la Mode nationale, ©1881, 1927, p. 10, coll. « Fama ».

40. *Ibidem*, p. 51.

41. *Ibidem*, p. 5.

42. *Ibidem*, p. 83.

43. *Ibidem*, p. 49.

44. *Ibidem*, p. 23.

45. *Ibidem*, p. 25 pour les deux citations.

46. *Ibidem*, p. 23.

aussi, je suis Française de cœur et d'âme, et il m'arrive de souffrir lorsque je me vois rire et danser au milieu des humiliations de ma patrie⁴⁷ » – rire et danser, comme dans ces bals costumés que le nabab organise sans relâche. Il est vrai que les Indiens, ainsi que le dit Luna, sœur de David, préfèrent s'amuser que « d'annoter de gros livres bien sérieux⁴⁸ ». Le travail utile leur échappe complètement : « L'utile ! Qu'est-ce que cela ? dit la jeune fille en se pelotonnant dans ses coussins⁴⁹. » Reconnaissons que ce parasite prend plaisir à la musique, quand bien même ses goûts indolents le porteraient vers les languissantes rêveries de Felix Mendelssohn, Allemand d'origine juive et fils de banquier. L'association est aussi claire que l'image donnée de l'étranger : celui qui, par la finance sans visage et l'amollissement du goût (David est « surchargé de bijoux⁵⁰ »), participe à l'affaiblissement de la France et à sa défaite.

L'histoire d'amour sert une fin non seulement édifiante et moralisatrice, mais idéologique. Dans une France laminée par la défaite de 1870 face aux royaumes allemands, on s'inquiète des alliances avec l'étranger ; dans une logique de déni, on refuse de croire que la France puisse être aussi inférieure, préférant attribuer la déroute aux pernicieuses influences extérieures. La France a perdu, estime-t-on, parce que ce n'était pas la France. À la France le devoir, servi avec passion, à l'étranger ces plaisirs futiles dont on raffole. Par orgueil, David veut épouser la fine fleur de la noblesse française à seule fin de la soumettre, elle si fière et indomptable – David le païen, qui pousse « des hurlements de tigre⁵¹ » à la seule évocation d'un prêtre. « Comme toujours quand il s'agit de l'abaissement de la France, déclara Jacques Chirac en 1978, le parti de l'étranger est à l'œuvre avec sa voix paisible et rassurante. Français, ne l'écoutez pas. C'est l'engourdissement qui précède la paix de la mort. » Le parti de l'étranger, insinuait Zénaïde Fleuriot cent ans plus tôt, est un bien mauvais parti. Évidemment, le prétendu prince n'est qu'un fieffé imposteur aux prérogatives de district, un homme sans principes ni religion, pire, « un oisif sans patrie⁵² ». Si Alberte imagine l'épouser plutôt que Roger, c'est que ce lieutenant mène une vie errante bien déplaisante pour une jeune femme, d'une garnison à l'autre en attendant sa promotion. Oh, il a bien envisagé sa démission, mais quand le général le supplie de n'en rien faire, le patriotisme entre dans la balance, et si fort qu'il aime Alberte, il ne saurait lui sacrifier son amour de la nation – lui qui a « un Dieu, une patrie, un cœur⁵³ » !

Ce qui frappe, à la fin du 19^e siècle, c'est cette inflation de romans sentimentaux qui resservent la même soupe, inlassablement. Mais en face, du côté de la littérature institutionnelle, la prolifération est aussi de mise, à partir des héroïnes flaubertiennes ou austeniennes. L'écart entre paralittérature et belles-lettres se creuse tandis que le roman sentimental se construit, remarque Marc Angenot, comme un genre étroitement marqué, à l'opposé du roman « sérieux et légitime ». Qu'est-ce à dire ? Sans reprendre tout le paradigme, dégageons néanmoins que du côté sentimental, on est du côté du « micro-sociétal » et non du « macro-sociétal » (les vies individuelles ne prétendent pas figurer par métonymie des types sociaux), de la « conciliation » et non de la « dissidence », avec un narrateur qui accompagne le lecteur et lui indique les valeurs préférables au lieu d'une position narrative détachée qui jouerait de l'ironie, une « progression dramatique soignée et conventionnelle » plutôt qu'un « collage polyphonique », et pour finir, un « *happy-end* à mouchoirs », où le récit ne s'ouvre pas sur la « pensivité finale⁵⁴ ». Angenot va plus loin en parlant de l'« *éthos* du mièvre, du touchant et du délicat » par opposition à l'« *éthos* » du rude, de l'âpre et de l'amer » qui caractérise le roman « sérieux⁵⁵ ». Ce ne sont que grandes lignes qui permettent de saisir en quoi le roman d'amour, à la fin du 19^e siècle, suit la grande tradition qui l'a précédé tout en prenant une place nouvelle dans le monde de l'écrit et dans la vie des lectrices. Le 20^e siècle saura-t-il affranchir la fiction de ce ton mièvre et de ces censures pleinement acceptées ? La libération des femmes changera-t-elle vraiment la donne ?

47. *Ibidem*, p. 47.

48. *Ibidem*, p. 77.

49. *Ibidem*, p. 77.

50. *Ibidem*, p. 57.

51. *Ibidem*, p. 140.

52. *Ibidem*, p. 166.

53. *Ibidem*, p. 173.

54. Marc Angenot, « Des romans pour les femmes : un secteur du discours social en 1889 », *Études littéraires*, vol. 16, no³, 1983, p. 345-346. Dossier « L'effet sentimental », sous la dir. de Caroline Barrett.

55. *Ibidem*.



CHAPITRE 8

Chercher la femme

Le roman d'amour a une histoire, mais comment s'insère-t-il dans l'Histoire des hommes et des femmes? Il ne suffit pas de dégager de grandes structures ou d'invoquer un phénomène de lecture sérielle pour tout en expliquer. Le renouvellement du plaisir de lecture se nourrit de l'adaptation à une société, à ses codes, à ses mœurs. Puisque ce plaisir tient à un surgissement d'intemporel au cœur d'une problématique actuelle, il est erroné de rejeter globalement le roman d'amour, a fortiori moderne, au motif qu'il alimenterait un pur désir d'évasion sans aucune attache à la société qui le produit et le consomme, comme il serait faux d'en limiter sa portée par la sucrerie d'un « bon ailleurs » et d'un « bel hier », selon l'expression de Jean Pastureau¹. Que le comité rédactionnel d'Harlequin repose sur le précepte « nous publions les romans que nous aimerions lire » tend à aller dans le même sens : oui à conter une histoire d'amour, à servir depuis les Grecs les mêmes ingrédients à peine adaptés quelquefois (la veine exotique), non à la conter de manière identique. Mais est-ce bien cela aussi, sachant que le jeu Harlequin s'adresse à un public féminin? N'y a-t-il qu'un « comment » pour distinguer un roman ancien d'un roman moderne? Comment la femme se présente-t-elle, comment rêve-t-elle? Le prince charmant a-t-il seulement troqué son cheval pour une Ferrari, elle ses robes pour des tailleurs-pantalons ou des jeans, le château de famille pour un appartement en ville? Pour reconnaître les variations, si minimes soient-elles, il convient de saisir les universaux, quel que soit le roman abordé. S'il y a des variables, c'est bien parce que la lectrice nord-américaine contemporaine n'est pas celle que visait le roman grec. Le roman d'amour a dû s'adapter aux changements du lectorat et créer des situations reconnaissables, non pas pour favoriser une quelconque identification (on sait que l'acte de lecture est plus complexe), mais plutôt pour adresser un clin d'œil à la lectrice.

Mythe(s) de l'amour

Des schémas se mettent en forme dès le 18^e siècle et au début du 19^e siècle en Europe. Ils proviennent de la Grande-Bretagne, ce qui ne doit pas surprendre puisque, à l'époque, celle-ci rayonne et domine en Occident, à la fois économiquement, politiquement et culturellement. Le roman d'amour britannique sert alors d'aune à la production européenne puis américaine, avec deux textes phares : *Pamela* (1740), de Richardson, et *Orgueil et préjugés* (1913), d'Austen. Éclipsant leurs concurrents français ou allemands, ces deux romans servent de modèles à la production romanesque traitant de l'amour. Quels en sont les schémas? Ce sont les grandes étapes de tout roman sentimental que *La corrida de l'amour : le roman Harlequin*, sous la direction de Julia Bettinotti, signale à propos d'Harlequin, dont nous avons dégagé les textes matrices : la rencontre (entre l'homme et la femme); la dialectique entre confrontation et séduction (jeu d'attraction/mise à distance); la révélation de l'amour (avec le concept de vérité ultime : « c'est lui », « c'est elle »); le mariage (comme preuve de la foi en cette vérité). Ces schémas sont transversaux, communs aux romans cautionnés par la critique et à la littérature sérielle. La question de la légitimation littéraire du corpus ne se pose donc pas.

Dépendance et pouvoir

Les romans sentimentaux expriment un mythe de l'amour et de la femme qui peut se résumer comme suit : la femme est incarnée selon deux tendances, la femme-flamme et la femme impériale².

La femme-flamme, ainsi nommée par Serge Saint-Michel, est tributaire de l'homme. Cette catégorie englobe des caractérisations telles que la femme-fleur, la femme-couveuse, la femme-tricot, la femme-enfant, etc. De son côté, la femme impériale est affranchie de la vassalité, elle est indépendante financièrement, elle s'assume et est forte. Du moins le croit-elle, car elle se trompe : elle a besoin de l'homme, nous rappellent les romans d'amour.

1. Jean Pastureau, « Le bel ailleurs, le bon hier », dans Paul Bleton (sous la dir. de), *Amours, aventures et mystères ou Les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Éditions Nota Bene, 1998, p. 41-61.

2. Termes empruntés à Serge Saint-Michel, *Le roman-photo*, Paris, Larousse, 1979, p. 97, coll. « Idéologies et sociétés ».

Si elle est assujettie, inféodée, comment la femme-flamme peut-elle valoriser la lectrice? C'est tout le travail des forces mythiques qui sous-tendent les narrations amoureuses : par elles, sa « dépendance devient pouvoir³ » tandis que la femme impériale est perçue comme la rivale, l'arriviste, celle qui est sûre de son pouvoir et ne peut accéder au « bonheur » – maître-mot du roman d'amour, point d'horizon qui enclenche le récit et le clôt, une fois obtenu. Comment la dépendance devient-elle pouvoir? Qu'on songe au succès du *mumporn*, d'E.L. James, *Cinquante nuances de Grey*, au début du 21^e siècle. La trilogie sado-masochiste applique la grande recette du roman d'amour : dans un monde masculin, la femme trouve sa place en convertissant l'homme « trop » rationnel à l'amour, à la valeur de l'émotion. D'une manière générale, quelle que soit l'époque, ce renversement axiologique – la dépendance crée le pouvoir – semble être une constante, en dépit des héroïnes indépendantes, plutôt vouées au malheur et à la solitude affective. C'est toute la force et la faiblesse de M^{me} de Merteuil dans *Les liaisons dangereuses* (1782) : Laclos oppose la femme amoureuse et vertueuse, sous les traits de la présidente de Tourvel, et la femme-phallus qu'est M^{me} de Merteuil, gonflée d'orgueil et manipulatrice à outrance. Pour cette dernière, les autres ne sont que des pions sur son échiquier, mais une fois démasquée, elle finit seule, la vérole dont elle est atteinte marquant à la fois le poids du vice et sa stigmatisation sociale. Dans le champ spécifique du roman d'amour, trop d'orgueil nuit toujours à la femme et l'égare, comme l'excès d'orgueil masculin, d'ailleurs. Cette ligne se dégage de la trame des livres d'amour au fil des siècles. Et c'est à partir d'elle que se déploient les variations, sans qu'un tel schéma desserve forcément la femme. Nous l'avons vu avec l'importance des livres d'amour qui expriment la condition féminine, et ne lui nuisent pas : tout roman d'amour n'est pas rétrograde!

Un exemple emprunté à Delly va nous permettre de mieux comprendre ce jeu de dépendance/pouvoir et de saisir comment il s'articule au cœur de la fiction. Le roman *Ma robe couleur du temps* (1933) met en scène une jeune héroïne d'ascendance noble mais ruinée, qui décide de quitter la ville pour s'installer dans une vieille maison délabrée, seul bien qu'il lui reste. Elle est parée de toutes les vertus qu'on attend des femmes-Delly : la force d'âme ne le cède en rien à la charité, la vaillance n'exclut pas la douceur, ni le courage la gentillesse. Il n'en faut pas plus (et pas moins, selon le schéma dellyen) pour conquérir le richissime jeune vicomte Guy de Trézannes, qui la demande en mariage. Gillette l'aime mais il est distant, froid et dur, lui laissant présager que ce mariage ne sera pas complicité de deux âmes mais arrangement entre deux êtres qui partagent les mêmes goûts. Il faut ajouter à cela une part d'indépendance que la jeune fille ne compte pas céder : « Il est vrai que j'aime le travail, que la vie mondaine ne m'attire pas; mais je dois loyalement vous faire connaître que je ne suis pas d'un caractère très... passif⁴ » affirme-t-elle à son prétendant, ce que confirme le lecteur qui sait avec quel tranchant elle parle à ceux qui, à ses yeux, ne méritent que mépris.

C'est cette facette de jeune personne insoumise que nous découvrons d'ailleurs dès l'ouverture du roman : Gillette ne mâche pas ses mots face à la méchanceté et à la bêtise de la femme de son tuteur, M^{me} Barduzac. Cela peut surprendre mais si les héroïnes de Delly sont bonnes, c'est par choix, sinon elles peuvent avoir la dent dure. Moderne, Gillette signale du reste que si elle se marie, ce sera par amour⁵.

Un cœur affectueux, mais un caractère qui refuse d'être asservi, voilà en quelque sorte l'espèce d'héroïne à laquelle nous avons affaire et qui, hormis le contexte, ne diffère en rien d'autres héroïnes, qu'elles soient antérieures (celles de Jane Austen) ou postérieures (celles de Kathleen E. Woodiwiss). Dans le corpus sentimental, le stéréotype de la chevelure en dit parfois plus long que le discours : la rousse a un caractère de feu, comme Lady Valentina Kennedy dite « Tina la flamboyante⁶ » de *Mariage à l'essai* (1992), de Virginia Henley, ainsi que Zara Shulska, qui doit sa chevelure à une lointaine ancêtre juive espagnole dans *Inaccessible Zara* (1911), d'Elinor Glyn, Roberta Browne, tout aussi flamboyante dans *Le château de la haine* (1972), de Theresa Charles, ou encore Virginia Brandon⁷ dans *Amour tendre, amour sauvage* (1974), de Rosemary Rogers. Cette carte de visite fait

3. *Ibidem*, p. 97.

4. Delly, *Ma robe couleur du temps*, Paris, Tallandier, ©1914, 1975, p. 172.

5. *Ibidem*, p. 11.

6. Publié sous le titre original *Tempted, Mariage à l'essai*, de Virginia Henley, l'une des spécialistes anglaises de romances historiques, est le premier tome de la *Saga du clan Kennedy* retiré en français *Valentina et Heath. Le second, L'enjeu de la passion (The Border Hostage)*, a été publié en 2001.

7. Publié sous le titre original *Sweet Savage Love, Amour tendre, amour sauvage*, de l'Étatsunienne Rosemary Rogers, la prêtresse des romans historiques *hard* (scènes de viol, sodomie, torture...), est aussi le premier tome d'une série consacrée à Morgan et Challenger : la suite comprend *Insolente passion (Dark fires)* en 1975, *Le désir et la haine (Wicked Loving Lies)* en 1976, *Le grand amour de Virginia (Lost Love, Last Love)* en 1980, *Esclave du désir (Bound by Desire)* en 1988 et *Savage Desire*, non traduit, en 2000.

bien souvent de l'héroïne une slave ou une celte (Henley et Charles). Et que dire quand la traduction française s'en mêle, transformant *Bath Tangle* en *Orgueil et cheveux roux*⁸, pour rendre en fait le blond Titien de Séréna Carlow, témoin infailible de ce caractère qui lui fit rompre ses fiançailles avec Ivo Spencer Barrasford, marquis de Rotherham, avant de se rendre compte, des années plus tard et d'autres fiançailles sans amour, que oui, c'est lui qu'elle veut! « *Lady Serena Carlow is an acknowledged beauty, but she's got a temper as fiery as her head of red hair* » (promotion Harlequin à la réédition de *Bath Tangle* en 2004) vaut en réalité pour toutes les héroïnes aux cheveux roux, auburn, blond vénitien ou Titien.

La rousse la plus célèbre de France est sans conteste Angélique, le personnage créé par Anne et Serge Golon, dont on sait la beauté des cheveux blonds cuivrés (et les yeux bleu-vert). Au cinéma, Michèle Mercier immortalise cette chevelure et lance la mode. L'éditeur Archipel n'hésite pas, d'ailleurs, dès 2009, à jouer sur cette couleur pour les couvertures de la série où a disparu le nom de Serge au seul profit d'Anne Golon. Soulignons que, sur le sujet, le même éditeur a publié *Pourvu qu'elle soit rousse* (2010), de Stéphane Rose (jeu de mots d'après la chanson *Pourvu qu'elles soient douces*, 1988, de la rousse flamboyante Mylène Farmer).

Certes, la dualité entre cœur et caractère s'affirme avec la modernité, mais est-elle vraiment absente des romans grecs? Dès le premier roman d'amour de notre culture occidentale, *Chairéas et Callirhoé* (vers le 1^{er} siècle) du grec Chariton, l'héroïne démontre sa fierté et dévoile sa passion, ce qui l'élève au rang de déesse et lui confère ce statut de femme enflammée que l'amour courtois ne saura totalement juguler. Tout est question de degré, croyons-nous, et les grandes lignes semblent les mêmes. Chez Delly, la si facilement rougissante Gillette s'affirme aussi : « En acceptant l'autorité d'un mari dans ce qu'elle a de légitime, de conforme à ma dignité et aux droits de ma conscience, je ne voudrais pas abandonner toute ma volonté, toutes mes opinions, ni cette part d'autorité morale que toute femme, il me semble, doit conserver à son foyer⁹ ». La réponse du vicomte vise à calmer cette crainte : « Je ne cherche pas une esclave, mais une compagne telle que vous la concevez, qui aura au foyer la place à laquelle elle a droit et dont les avis seront écoutés, dès que la sagesse les dictera¹⁰ ». Rassure-t-elle vraiment notre héroïne? Elle y croit, tout en ayant peur de perdre son autonomie, d'être assujettie à un mari peu démonstratif et qui ne parle pas de sentiments. Sa force et sa douceur en tant que fiancée puis nouvelle épousée auront néanmoins raison de la réserve de son partenaire masculin. Grande victoire que celle de la femme qui engage l'autre à communiquer avec elle sur le mode de l'aveu d'amour suivi d'excuses : « Ces paroles que je viens de vous dire me semblaient dures à prononcer, car elles sont un aveu de ma faiblesse d'homme devant votre puissance de femme. Je me suis raidi longtemps, je les ai retenues plus d'une fois sur mes lèvres. Mais il fallait qu'elles fussent dites. Et aujourd'hui, cela m'a semblé très facile¹¹. » Faiblesse d'homme devant la puissance de la femme? Tout est dit de cette alternance dépendance/pouvoir qui, dans une certaine mesure, était au cœur d'*Orgueil et préjugés*, d'Austen, un siècle plus tôt. Que *Ma robe couleur du temps* soit sous l'égide du conte de Peau d'âne (Gillette porte successivement une robe bleu pâle, mauve et grise, aux couleurs du temps selon le vicomte, et perd sa bague dans un gâteau) ou d'autres contes connus (allusions ici au Chat Botté, là à Barbe Bleue) renforce l'atemporalité de ce mythe de la femme et de l'amour ainsi fictionnalisés par Delly. Et, ce faisant, sa puissance de « vérité », par le tissage subtil d'un contexte réaliste et d'un conte pour adultes. Cette vérité est à la fois cette vraisemblance réaliste et la vérité du cœur que dévoile le conte.

8. Voir Georgette Heyer, *Orgueil et cheveux roux*, Paris, Denoël, ©1816, 1957, qui met en scène deux héroïnes aux caractères opposés, comme le dévoile leur description : « [...] si Fanny, dans ses vêtements de deuil, était d'une blondeur éthérée, Séréna, elle, avec ses boucles flamboyantes et son teint de lait, était d'une beauté éclatante » (p. 36). L'auteure insiste aussi sur le fait que Fanny est douce, rêveuse, obéissante et moins intelligente que sa belle-fille Séréna, sportive, toujours dans l'action, rebelle et femme d'esprit.

9. Delly, *Ma robe couleur du temps*, p. 172.

10. *Ibidem*, p. 173.

11. *Ibidem*, p. 212.

Le conte de fées est l'une des sources privilégiées du roman d'amour, pour sa thématique et sa structure narrative. L'on pense aux contes de Cendrillon, de Peau d'âne ou de Blanche-neige. Quittant le monde des dieux pour celui des hommes, le conte ancre le mythique dans le social, puisqu'il vise à parler des tabous et des interdits relatifs au vivre-ensemble. Ainsi l'édifiant *Comme un conte de fées* (1935), de Delly (« Et ceci est comme un conte de fées »... affirme le héros et non l'héroïne comme on pourrait s'y attendre), insiste sur les vertus qui transcendent les différences de naissance (noblesse et bourgeoisie).

La portée mythique du roman d'amour, c'est-à-dire la dépendance chevillée au Bonheur, ne sert en définitive que de soubassement à l'écriture et à la lecture. Son actualisation, la prise en compte de données contextuelles et culturelles, bref toutes les formes de variation et d'adaptation, lui font traverser les époques, s'adapter. Ce pourquoi il serait fâcheux de s'en tenir à des universaux; dans un même temps de diffusion (dans la synchronie du phénomène et non dans son aspect diachronique qu'implique toute histoire de la littérature), les variations culturelles ont aussi leur mot à dire.

Variables, variations

Les « variables » ne sont pas des « variations » : les premières se déploient autour d'une constante alors que les secondes interviennent dans le temps, ce qui n'empêche nullement qu'elles coïncident. Le cas le plus révélateur, c'est la sexualité. Parce que la branche française d'Harlequin se livre, comme ses homologues et comme la maison mère, à des études de marché très fines, elle adapte plus qu'elle ne traduit (ce sont donc des variables). Telle qu'elle est présentée dans le roman d'origine, la publication anglo-saxonne est apparemment trop crue pour le lectorat français, qui tient à conserver dans la lecture du roman Harlequin la suprématie du sentiment amoureux. Encore que, au début du 21^e siècle, par l'influence de nouvelles séries, la jeune Française fraye avec les 23 livres du *Cercle des immortels* (*Dark Hunter*), de Sherrilyn Kenyon, ou avec les 13 livres d'*Immortals After Dark*, de Kresley Cole. Autre sujet, corollaire : l'une des différences les plus significatives d'une population à l'autre est la verbalisation ou non des émotions par l'homme. À quel casse-tête un traducteur de roman sentimental en japonais n'est-il pas confronté! Que l'homme prenne l'initiative d'une déclaration est tout simplement inconcevable. C'est sans doute en partie pourquoi Harlequin a mis si longtemps à percer au Japon¹² et, pudeur oblige, a dû sacrifier les baisers de couverture au profit d'ordinateurs et de *shinkansen* (« train à grande vitesse »). D'autres variables culturelles sont autrement cocasses : ainsi les Françaises ne supporteraient pas les barbus et les policiers moustachus de Chicago seraient bien avisés de se raser en traduction; à la conjonction de la variable et de la variation, le baiser avec la langue a longtemps paru bien précoce à des Anglo-Saxons s'il survenait dès les premiers instants...

Il y a des variations historiques que ne laisse pas apparaître la répartition en grands schémas, mais qui se font jour dans les déclinaisons de ces étapes. L'idéal de chasteté de l'héroïne n'est pas un absolu qui transcenderait les époques. Ainsi, chez les Grecs, la chasteté n'est qu'un moyen extrême de brider les excès où conduit toute passion. Le plaisir n'en est pas moins valorisé, et ce n'est qu'avec le christianisme que la chasteté s'érige en valeur et doit en conséquence être une condition pour le mariage. À ce titre, la littérature médiévale bouleverse les codes et, quand il est question de la femme mariée à louer, sa distance et sa froideur miment la virginité qu'elle a perdue. Est-ce à dire que la libération sexuelle de la fin du 20^e siècle aurait refermé une parenthèse historique? Pas exactement, car si l'héroïne a droit au plaisir avant le mariage, c'est aussi afin de déculpabiliser la lectrice. Mille ans de littérature prude ne se trouvent donc pas effacés aussi simplement!

À l'opposé de l'héroïne sans expérience, la femme impériale peut être perçue tantôt comme munie d'un solide esprit d'entreprise, et valorisée en tant que telle, tantôt sous les traits d'une mercenaire prête à se vendre corps et âme pour réussir, et si le corps est impliqué, elle n'est pas loin de la prostitution. Cette image se décline selon les auteurs, certains étant spécialisés dans le genre, telle Rosemary Rogers, dont certaines héroïnes se prostituent pour survivre dans un monde qui leur est franchement hostile, la preuve étant que leur carrière de prostituée suit généralement un viol. Ce sera le cas de Ginny dans *Amour tendre, amour sauvage* (1932), violée, prostituée pour une poignée de pesos, puis devenue courtisane. À la fin des romans, cette femme impériale d'un style particulier assume son passé, à la différence de la Roxana de Daniel Defoe, contrainte par la mentalité de son temps à un

12. Paul Grescoe, *The Merchant's of Venus : Inside Harlequin and the Empire of Romance*, Vancouver, Raincoast Books, 1996, p. 117.

repentir chrétien qui ne trompe personne (*Roxana : The Fortunate Mistress*, 1724). En plus des grandes variations historiques, cette image, croyons-nous, est tributaire de la culture qui la diffuse. Dans le monde anglo-saxon, très tôt, les aspirations féministes conjuguent proclamation de vertu et souci matériel. Aussi voit-on plus tôt qu'en France, dès le début du 20^e siècle pour être précis, des héroïnes accéder couramment à l'autonomie professionnelle.

Parmi les précurseurs, notons William Makepeace Thackeray, qui dans *La foire aux vanités* (*Vanity Fair*) dépeint d'une plume complice l'entrepreneuse Becky Sharp, qui gravit peu à peu les échelons de la société.

Fortement marqué par le catholicisme et plus précisément par le dogme de l'immaculée conception, le monde latin a longtemps vu perdurer les stéréotypes de la mère et de la prostituée, la première partageant les qualités de la Vierge (douceur, discrétion, abnégation). En fait, le changement de cap suit le droit de vote, acquis en 1918 au Royaume-Uni et au Canada (à l'exception du Québec), et un an plus tard aux États-Unis. Plus tardifs, le Québec et la France l'accordent respectivement en 1942 et 1944. On observe le même décalage dans la représentation de la femme au travail. Quelles que soient les cultures, le passage de la sphère domestique à la sphère professionnelle n'est pas décrit comme une coupure révolutionnaire, mais comme une extension du rôle maternel de la femme, héroïne d'innombrables romances médicales. De la même manière que pour le droit de vote, les dates ont leur signification : les ravages des deux guerres mondiales voient les infirmières promues au rang d'héroïnes de la nation tandis que les aviateurs masculins sont les nouveaux « as » d'un peuple; aujourd'hui, l'univers *glamour* d'Hollywood a été rejoint par la clinquante *jet-set*.

Mythe et intemporalité, variables et variations : le roman d'amour est pris entre deux pôles, l'un du côté de l'archétypal, l'autre du contextuel et de l'historique. Or, les quelques constantes d'ordre structurel ou narratif sont l'arbre qui masque la forêt des variations. Trop souvent, les détracteurs du genre s'arrêtent devant cet arbre, refusant de voir au-delà les multiples paysages composés par la rencontre entre le mythique souvent socialisé en conte de fées et toutes les nuances qu'apportent une plume inspirée, celle de Delly pour le populaire, celle d'Austen pour le canonique. Pire, ces détracteurs sont aveugles à la transformation en profondeur du concept de l'amour, sourds aux résonances capricieuses de ce terme au fil des siècles.

Historicisation

La fin du 18^e siècle est une époque qui nous paraît éloignée en fonction de notre point de référence, c'est-à-dire l'évolution technologique : à cette aune, deux cent cinquante ans de stagnation, un quart de millénaire, nous paraissent colossaux. Mais voyons les choses à plus grande échelle car, dans l'histoire des mœurs, et ce n'est que de cela que se préoccupe le roman sentimental, c'est un saut de puce. Quelle est alors cette cristallisation qui a permis de définir le grand schéma sur lequel les romans d'amour contemporains s'appuient encore? Dans *L'amour et l'Occident*, Denis de Rougemont fait remonter la passion et l'exaltation qui envahissent la littérature actuelle aux amours adultérines de Tristan et Iseult, en cela favorisées par les totalitarismes, ouvrant les vannes à l'exagération et à la démesure.

Mais plutôt que de reprendre la vision historique filtrée par telle ou telle thèse, nous aimerions revenir à la question du genre, puisque, après tout, ce ne sont pas des poèmes mais des romans. Il y a comme une coagulation, c'est-à-dire qu'on définit le sentiment moderne qui a pour cadre une forme moderne. Le sentiment moderne, c'est le récit, la narration, et surtout c'est du psychologique. En poésie classique et romantique, chez Ronsard, Byron ou Lamartine, la femme est réifiée, réduite au statut d'objet à contempler. Le roman, en revanche, donne accès à la parole et à l'intériorité féminines.

L'ère du plaisir

Sous les invariants, il y a donc des mutations. Pour enrichir et prolonger les travaux de Bettinotti, qui a perçu il y a une vingtaine d'années l'évolution qui se dessinait, l'héroïne travaille avec des ordinateurs et plus seulement avec des bébés. L'ère Lady Di, celle de la puéricultrice qui épouse un prince, n'est néanmoins pas entièrement révolue; la jeune fille s'adapte, ayant enfin droit à un passé amoureux qui l'éloigne de la petite oie blanche. Et l'on ne s'offusque plus que les véritables princesses aient

une sexualité épanouie avant mariage. Certaines auteures l'ont bien compris, comme Judith Krantz, à qui l'on doit les trois *best-sellers* que sont *Scrupules* (1978), *Princesse Daisy* (1980) et *L'amour en héritage* (1983), œuvres adaptées pour la télévision. Si princesse Daisy, de son vrai nom Marguerite Alexandrovna Valensky, a la blondeur des princesses de contes de fée, si son histoire est romanesque, elle, la fille d'un noble russe et d'une star américaine, elle vit avec son temps. Et de manière générale, les héroïnes romanesques modernes, princesses de sang ou par mariage, ont une sexualité décomplexée, sans être pour autant dévoyées : ainsi princesse Daisy cherche-t-elle par tous les moyens à fuir l'amour incestueux de son demi-frère Ram (joué par Rupert Everett dans l'adaptation de 1983). Du reste, dans sa carrière de journaliste, Krantz n'a-t-elle pas écrit des articles tels que « Le mythe de l'orgasme multiple »? Lorsqu'elle publie son autobiographie, le titre reprend les deux grandes constantes de son œuvre littéraire, sexe et *shopping* (*Sex and Shopping : the Confessions of a Nice Jewish Girl*, 2001).

Les plus récents Harlequin vont plus loin : en attendant (ou pas) le grand amour, l'héroïne ne rechigne pas à satisfaire les besoins de son corps, sans y impliquer son cœur. Cette même héroïne fait passer sa carrière avant sa vie sentimentale, au point que c'est le héros qui apparaît comme un personnage... rétrograde! Dans *Simply Sex* (2005), de Dawn Atkins, l'héroïne se lance dans une relation qu'elle croit vouloir purement charnelle avec un collègue de passage, mais lorsqu'au désir du corps s'ajoute celui du cœur, elle redoute d'être entraînée vers une vie de couple qu'elle juge trop convenue. De même, le héros Harlequin de *Strange Bedpersons* (1994), de Jennifer Crusie, personnage conservateur, tenant du mariage comme de toute marque d'intégration sociale, à la différence de sa compagne, qui tient davantage de l'électron libre, est qualifié de « docteur Jekyll », tandis que le « Mister Hyde », le mâle désirant, ne cesse de surprendre la jeune femme. L'inversion des stéréotypes est flagrante, car c'est ce dernier qui est valorisé aux dépens du trop prévisible Jekyll. Cette trame est devenue la norme des romans d'amour (d'où le développement des deux séries où ces textes sont publiés, respectivement « Blaze » et « Temptation »), confortant l'œuvre sulfureuse d'une Rosemary Rogers, à la lisière du roman d'amour et du roman pornographique. Il suffit de lire les aventures de Rowena, dans *Le métis* (*The Wildest Heart*, 1974), qui couche avec à peu près tous les personnages masculins qui se présentent à elle (qu'elle le veuille ou non) ou celles d'Alexa, dans *Au vent des passions* (*Surrender to Love*, 1982), que son vieux mari, sir John, pousse à « s'éduquer » pour apprendre à se défendre et que son amie, une demi-mondaine, affuble de conseils particuliers : tout savoir de l'homme, c'est connaître ses habitudes et ses goûts au lit et en dehors; le séduire, c'est aussi avoir des conversations intelligentes. Il faut être ce que l'homme désire, « tigresse », « reine tentatrice » ou « odalisque de harem ». Et pour parachever cette éducation que ne renieraient pas les maîtresses-femmes de Sade, Léonie met en balance le rôle d'épouse (« esclave domestique ») et de maîtresse (« adulée », couverte de baisers et de cadeaux¹³). Comment, dans ce cas, rendre crédible qu'après une telle éducation, l'héroïne puisse se ranger dans un mariage conventionnel? C'est tout le paradoxe des multiples héroïnes de Rogers, qui accumulent les expériences sexuelles. L'auteure leur permet d'accéder à des orgasmes multiples, mais à quel prix? Ce genre de romans sert donc de bornage au traitement « acceptable » du plaisir féminin dans le roman d'amour (d'autant que Rogers est une spécialiste des viols et du sado-masochisme), et ce n'est guère étonnant que beaucoup de lectrices habituées au sucré trouvent la chose trop amère à leur goût. Cela prouve qu'en cette « ère du plaisir » amorcée dès les années 1960, rappelle Robert Muchembled, il faille toujours avoir à l'esprit la question de la morale (ou éthique) personnelle et collective¹⁴.

Côté cinéma français contemporain, on se souviendra d'*Une liaison pornographique*, de Frédéric Fonteyne (1999), où le sexe cède le pas aux sentiments, et des *Mots bleus*, d'Alain Corneau (2004), où la rage de l'acte sexuel fait place à une douceur de sentiments.

Quel chemin parcouru depuis la fin du 19^e siècle! Marc Angenot pose que le roman sentimental de la fin du 19^e siècle « est moins un instrument d'évasion qu'un instrument de pédagogie plus ou moins dissimulé¹⁵ ». Le sociologue a la dent dure qui voit que puisque le roman est « un type de discours susceptible de réactiver sans cesse des savoirs pratiques sans pourtant que leur objec-

13. Rosemary Rogers, *Au vent des passions*, Paris, J'ai lu, ©1982, 1983, p. 241 (sur l'éducation) et p. 227-228 (sur les conseils de Léonie), titre anglais : *Surrender to Love*.

14. Robert Muchembled, *L'orgasme et l'Occident : une histoire du plaisir du 16^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005, p. 289.

15. Marc Angenot, « Des romans pour les femmes : un secteur du discours social en 1889 », *Études littéraires*, vol. 16, no°3, 1983, p. 347.

tivation soit jamais posée comme la finalité explicite du texte¹⁶ », rien d'étonnant à ce qu'il convienne à l'endoctrinement d'une femme idéologique perçue comme frivole – d'où son côté didactique en même temps qu'il s'affiche en tant que « pur divertissement fictionnel¹⁷ ». Et les héroïnes dellyennes de se poser en modèles de vertu, valeur ajoutée à celle de femmes d'intérieur accomplies. Qu'enseigne-t-on aux femmes, en plus de cela? Leur rôle, leur « vraie nature », selon Angenot, car les romans d'amour de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle présentent des scénarios, des modèles, des cas de figure. Dans le cas du *Maître de forges* (1882), de Georges Ohnet, on enseigne par exemple les vertus du sacrifice et du refoulement du désir par le biais de Claire, la grande aristocrate, et de son époux, Philippe Derblay, roturier qu'elle méprise au début, avec en porte-à-faux le duc de Bligny, l'ancien fiancé et sa nouvelle épouse, Athénaïs, tous deux sans foi ni loi. Ou si ce n'est la vertu d'un sacrifice parce qu'il entraîne une injustice (le choix de son mari, ignorant d'être l'instrument d'une vengeance), celle de l'amour mesuré, fondé sur l'estime. À l'époque, l'amour, c'est une gamme de situations servant à promouvoir des règles de vie, et ces règles sont avant tout morales, au-delà des différences de classes sociales. Pavé dans la mare rose : en 1889, on a au moins un exemple de roman sentimental féministe, *Adultère et divorce*, de Claire Vigneau Vautier, dont la première partie porte le titre de « Un viol légal ». Plaidoyer contre le mariage arrangé, ce roman paru chez Flammarion passera inaperçu, sans doute trop en avance sur son temps. A-t-il pu cependant semer les graines du féminisme chez certaines de ses lectrices?

Du sacrifice à l'expression de soi

Le féminisme serait-il né d'une réaction face à la vision normative et prescriptive déclinée dans les romans sentimentaux de l'époque, jusqu'à Delly inclusivement? Un mouvement révolutionnaire, quel qu'il soit, ne naît-il pas en réaction face à une représentation jugée inacceptable? L'on peut se permettre de poser ici la question, avant de revenir plus précisément à notre sujet. Auquel cas, alors que l'histoire des femmes en Occident bouge à la fin du 19^e siècle, les romans d'amour cherchent à conforter une position passéiste (la femme accomplie, épanouie dans son foyer, dévouée à son époux) ou, au contraire, à tenter des variations plus adaptées à leur temps. C'est ainsi que l'on peut parler d'amour au temps présent.

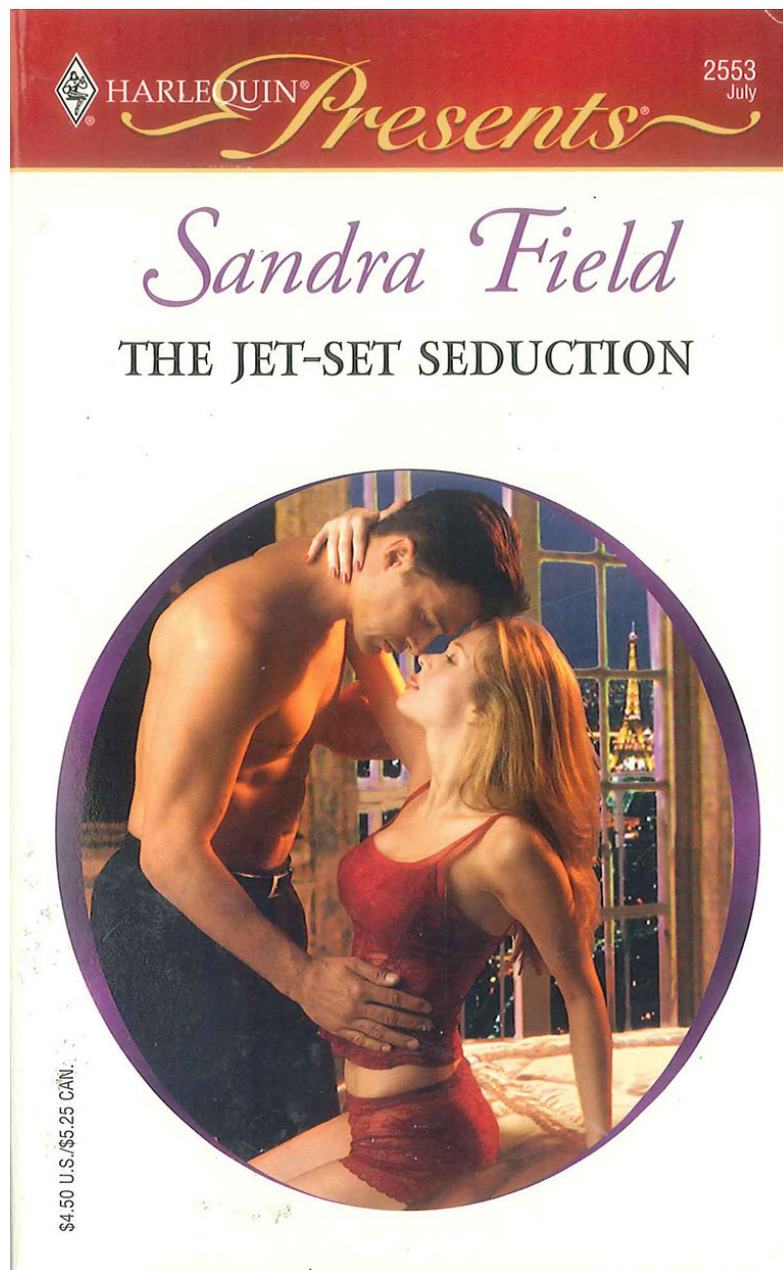
L'histoire du féminisme nous aide à mieux comprendre ce passage du sacrifice à l'expression de soi. Dans les États-Unis du 19^e siècle, le mouvement féministe, dont le jalon est la Convention de Seneca Falls (1848), est étroitement lié à une affirmation morale.

La Convention de Seneca Falls, qui s'est tenue pendant deux jours dans l'État de New York sous l'impulsion d'Elizabeth Cady Stanton, a donné lieu à la « Déclaration des sentiments », étape cruciale vers la revendication du droit de vote des femmes.

Les femmes américaines ont d'abord accédé à la parole publique par le biais de la religion, en contribuant à lancer les vagues de renouveau religieux qui ont traversé les États-Unis au 18^e siècle. Certaines oratrices notoires, dont les sœurs Grimké, se sont ensuite prononcées pour l'abolition de l'esclavage, se posant ainsi en antithèses des hommes corrompus par le pouvoir et le vice (appât du gain, boisson). Un lien étroit se noue donc entre prise de parole dans l'espace politique et revendication morale. Avec la Women's Christian Temperance Union, cette revendication s'accompagne d'une véritable croisade pour la prohibition et contre l'exploitation des enfants. Emmenées par Frances Willard, des brigades de femmes descendent dans les *saloons* pour fracasser les barils de whisky! Cet activisme se prolongera chez celles que l'on appelle au Royaume-Uni les « suffragettes ».

16. *Ibidem*, p. 346.

17. *Ibidem*, p. 346. Angenot ajoute : « La Femme idéologique n'ayant pas accès par sa nature à une raison sociale englobante, étant forclosée de la sphère publique, reçoit le roman comme un *ersatz* où les problèmes sociaux sont systématiquement réduits à des interactions privées. »



Le féminisme français est moins moralisateur et plus politisé. Il faut en voir la cause dans les origines mêmes du militantisme féminin, qui incitait pendant la Révolution à prendre les armes pour détruire la Bastille. Droit au divorce et à l'amour libre, critique du mariage, parti pris de laïcité : les valeurs des féministes françaises se situent aux antipodes de celles de leurs consœurs d'outre-Atlantique, et détachent radicalement la cause des femmes de toute affiliation religieuse. S'ensuit une divergence radicale entre les deux pays quant à la représentation des femmes dans le roman. Pour une lectrice américaine, il n'est pas exclu que l'héroïne exprime des valeurs « féministes » au sens où elle démontre sa moralité face aux travers masculins. En France, en revanche, l'expression de soi que l'on trouve chez les héroïnes de Colette a beau trancher sur une tradition d'esprit de sacrifice, elle ne suffit pas tout à fait à transmettre des valeurs identifiables dans une optique féministe. Aux yeux de nombreuses lectrices, les termes du féminisme et du roman d'amour paraissent d'ailleurs incompatibles, ce dernier proposant toujours une fin avec mariage et promesse de maternité qui crée des dissonances avec les slogans des féministes françaises. « Notre corps nous appartient », « Un enfant si je veux, quand je veux », « Une femme sans homme, c'est comme un poisson sans bicyclette » : le féminisme militant fait décidément bien mauvais ménage avec le roman Harlequin, même si l'héroïne est désormais plus encline à prendre l'initiative qu'à attendre le prince charmant. Ainsi lira-t-on *The Jet-Set Seduction*, de Sandra Field, publié en 2006, selon cette optique. Le titre laisse imaginer une héroïne libérée, ce que confirme le contenu du livre, au moins au début. En réalité, il apparaît que Clea s'est forgé une réputation de « fille légère » pour éviter de souffrir en amour, et lorsqu'elle rencontre l'homme de ses rêves, elle lui fait finalement cette déclaration sans ambages : [Traduction] « Je t'aime, je t'épouserai et vivrai à tes côtés, nous aurons des enfants, nous inviterons tes parents à déjeuner le dimanche et j'apprendrai à faire des gâteaux au saumon fumé¹⁸ ». En cinquante ans, peu d'évolution, si l'on se reporte à Corinne Barrows, l'épouse bafouée d'*Une fiancée pour enjeu* (1951), de Johanna Lindsey, qui fait croire à son total dévergondage, alors qu'elle enivre les hommes sans passer à l'acte. Le roman d'amour actuel veille comme hier à conserver l'écart entre une sexualité acceptable et une luxure condamnable.

18. Sandra Field, *The Jet-Set Seduction*, Harlequin, 2006, p. 188, coll. « Foreign Affairs ». Traduction de Bertrand Rouby.

Si ce sage retour dans le rang paraît contradictoire avec le féminisme militant, ne négligeons pas les acquis de la femme que le roman d'amour réinvestit, par souci de plaire à son lectorat et de refléter son époque. D'abord, on se gardera bien de postuler que le roman d'amour est par son essence même rétif à toute évolution de la femme. L'opposition entre roman d'amour et féminisme ne valait qu'en considérant l'héritage du début du 20^e siècle, notamment Delly.

Qui a lu l'incroyable *Esclave... ou reine?*, de Delly (sous forme presque d'une caricature de ses autres romans) se souvient du parcours de Lise, la soumise à son prince de mari et maître impitoyable, à sa victoire, dont elle ne tire aucune prétention mais la joie indicible d'un amour partagé. Quelques exemples des idées arrêtées du héros, Serge, sur la place de la femme nous édifient : passe encore que sa fiancée parle couramment le russe et l'allemand mais de parler latin, c'est simplement hors de question (« Vous me ferez le plaisir d'oublier cela, dit-il froidement. Rien ne donne davantage à une femme un air de pédantisme¹⁹ »); l'éducation de la femme se doit d'être minimale (« votre instruction me paraît en voie d'être poussée trop loin. Heureusement, il est temps encore d'endiguer », suivi de « Salir vos doigts à des écrivasseries inutiles à votre sexe, fatiguer vos beaux yeux à des études ridicules! Ce n'est pas moi qui autoriserai jamais cela, Lise²⁰! »).

Le roman sentimental d'après-guerre présente bien souvent une héroïne en pantalon qui mène sa vie comme elle l'entend et ne se laisse pas dicter les termes du contrat. Plusieurs revendications clés du féminisme ont donc trouvé leur réponse : les décisions concernant la vie commune se prennent à deux, et plutôt que de rêver passivement, l'héroïne se construit en tant que sujet. Déjà, chez Max du Veuzit (*Cousine Yvette*, 1935), se reflète le point de vue féministe à travers le personnage de la marquise de Versin, tante du narrateur, le comte Lucien de Parrois, jeune débauché et fieffé coquin avant son mariage. Lorsqu'elle l'envoie chercher épouse parmi cinq cousines de Dinard, elle affirme que les femmes devraient toujours agir à la place des hommes. Comme le comte rétorque qu'il serait « à plaindre s'[il] épousai[t] une suffragette », elle a cette réponse : « Rassure-toi, mon ami, les demoiselles de Kervec sont très bien élevées, et n'ont certainement pas la moindre notion sur les droits et libertés de la femme²¹ ». Qu'il épouse finalement Yvette, la plus jeune, la plus indépendante d'esprit et au-dessus des convenances sociales donne raison à la tante : l'éducation des jeunes filles ne laisse aucune part aux « droits et libertés de la femme ». On y lira une critique à peine voilée de la chape de plomb qui pèse sur la jeune femme du début du 20^e siècle, et que cette critique soit livrée par une écrivaine dont le nom de plume est masculin n'en est que plus savoureux. Faut-il aller jusqu'à lire dans la « Marquise de Versin » une variante de son pseudonyme (Marquise/Max; de Versin/du Veuzit)?

La parole des féministes sur le roman d'amour est violente, comme le démontre la lecture de *Romans d'amour*, de Michelle Coquillat, publié chez Odile Jacob en 1988. Cette violence est adressée au genre lui-même à travers son représentant Harlequin, dont les romans sont tous jugés grossiers (incohérences des comportements, absurdités des dialogues, sottise des réactions, précise-t-elle) et dangereux (à propos des lectrices : « il ne faut pas qu'elles réagissent, qu'elles décèlent l'intoxication dont elles sont victimes²² »). Le lectorat est de fait méprisé pour son milieu (populaire) et son manque d'éducation, comme autant de lectrices qui, parce que « faibles et peu éduquées », seraient toutes des « mutilées de la société²³ ». Et Coquillat d'accuser cette littérature d'avoir des conséquences sociales et privées désastreuses²⁴. Dans *La relation amoureuse*, Bruno Péquignot s'insurge contre ce mépris qui, selon lui, est le « signe d'une intériorisation (inversée en apparence seulement) des valeurs machistes, celles qui fonctionnent si bien dans des séries du type SAS ou Brigade Mondaine, où les femmes sont toujours des êtres décérébrés, assoiffés de sexe et de coups²⁵. » De plus, il soulève l'écueil le plus gênant de ce genre de pamphlet : le corpus de Coquillat est

19. Delly, *Esclave ou reine?*, Paris, Plon, 1910, p. 60.

20. *Ibidem*, p. 60.

21. Max du Veuzit, *Cousine Yvette*, Paris, Tallandier, ©1935, 1970, p. 17-18.

22. Michelle Coquillat, *Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 14.

23. *Ibidem*, p. 15.

24. *Ibidem*, p. 20.

25. Bruno Péquignot, *La relation amoureuse : analyse sociale du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 131, coll. « Logiques sociales ».

réduit à peau de chagrin, soit 26 titres de romans, dont 7 de Guy des Cars²⁶. Ce n'est peut-être pas vraiment représentatif de toute la production. On peut accepter l'idée qu'on est, « grâce aux féministes, arrivé à un stade où les combats sont moins collectifs qu'individuels²⁷ ». Néanmoins, certaines questions restent en suspens : à force de mettre l'accent sur les sentiments et le jeu de la séduction, le roman d'amour n'aborde guère les questions matérielles touchant à l'organisation de la vie de couple. De sorte que lorsque Péquignot écrit que les femmes ont gagné, toutes les féministes ne seraient pas forcément d'accord, et certainement pas Ellen Constans, attentive à cette asymétrie entre hommes et femmes que duplique le roman d'amour, quelle que soit sa période. Dans cette accusation des lectrices du *Deuxième sexe*, de Simon de Beauvoir, en 1949, et des féministes militantes qui montèrent au créneau contre l'asservissement – même fictionnel – de la femme moderne, la femme politique que fut Constans s'est recon nue au point d'ajouter son grain de sel : « À vrai dire le roman d'amour ne se soucie nullement de la condition féminine : sa représentation et son discours sont englués dans la doxa ou dans l'idéologie dominante par un projet consensuel²⁸ ». Et de nuancer quelque peu ce propos acerbe : « Son conformisme et son conservatisme sont réels, même si l'on peut lire de timides indices féministes dans quelques Harlequin : il s'agit encore de la sensibilité opportuniste à l'actualité et de l'accompagnement de l'évolution des mœurs²⁹. » Contentons-nous donc de ces « timides indices féministes » pour ne pas brûler tous les romans d'amour.

À défaut de faire coïncider féminisme et roman d'amour ou de les opposer irrémédiablement, comme Michelle Coquillat, sous peine de verser dans la caricature, il sera fécond de se pencher sur l'identité féminine d'un point de vue sociologique, puisque les romans d'amour exacerbent cette identité en la mettant en état de crise, donc en la problématisant, ne serait-ce qu'au sein d'une relation souvent triangulaire (l'homme, la femme, l'opposant) ou en élargissant, comme dans le cas des sagas, l'espace familial et social. Une fois compris que l'identité de la femme passe par l'amour, a-t-on tout dit?

Femme, jusqu'où?

En croisant les deux axes que sont repérage des motifs et historicité, qu'en est-il des états de femme dans la littérature sentimentale du 19^e siècle? Et que deviennent-ils au sein du roman d'amour du 20^e siècle? Cette présentation s'inscrit dans la lignée des travaux sociologiques de Nathalie Heinich. Dans *États de femme*, qu'elle publie en 1996, l'ancienne disciple de Bourdieu évacue la question de la valeur littéraire de son corpus, composé de 250 œuvres du 18^e à la première moitié du 20^e siècle, pour l'essentiel romanesques et principalement anglophones et francophones. Il s'agit d'étudier une représentation, comme le sous-entend le sous-titre de son essai : *L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Car toute transformation d'un état de femme à un autre – de la jeune fille à la femme mariée étant le principal, dans le cas qui nous occupe – se situe sur deux plans, le réel et le fictionnalisé. Ce dernier a une relation complexe au réel : il peut en être le reflet fidèle ou déformé, il peut incarner une vision nostalgique – la femme telle qu'on a pu rêver qu'elle fut – ou installer celle qui sera – la femme telle qu'on l'imagine à moyen terme. La surdétermination, le symbolique le travaillent en profondeur. Soyons donc prudent dans les leçons à en tirer.

Dans *États de femme*, Heinich définit deux paramètres pour évaluer la position de la femme : le rapport sexué au monde masculin (quel est son degré de légitimité?); le mode de subsistance économique. De ces deux paramètres découlent des positions qui sont la fille, la première (l'épouse), la seconde (de la maîtresse à la prostituée), la tierce (la gouvernante, la vieille fille, la veuve...) et la femme non liée (divorcée, femme libre). Le corpus d'Heinich n'est pas le roman d'amour mais la fiction occidentale; lorsqu'on restreint le champ au roman d'amour, certaines positions se trouvent occultées, notamment la tierce, davantage représentée dans le fantastique ou la comédie. Plutôt que de reprendre ces catégories telles quelles, nous allons donc détailler les « champ[s] des possibilités stratégiques³⁰ » qui sont mis en lumière par le roman sentimental au 19^e siècle, puis le roman d'amour au siècle suivant.

26. *Ibidem*, p. 129.

27. *Ibidem*, p. 176.

28. Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, 1999, p. 266.

29. *Ibidem*, p. 266.

30. Nathalie Heinich, *États de femme : identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 13, coll. « NRF Essais ».

Au 19^e siècle, de la vierge à la tutrice

Qu'importe son époque, choisir l'objet de ses affections, pour la femme, est toujours crucial. Les motivations, elles, peuvent changer selon le contexte. Au 19^e siècle, on retient deux soucis principaux, hérités du siècle précédent, à savoir faire bon usage de sa vertu et obtenir le consentement paternel. La littérature britannique en est hantée, au point que le genre sentimental ressasse les mots de « vertu » (*virtue*) et de « consentement » (*assent*). C'est toujours la même préoccupation depuis la *Pamela*, de Richardson : repousser les avances du séducteur pour s'en faire épouser. De quelles ressources dispose la JEUNE FILLE ? : « la naissance, attestée par le nom; la fortune, attestée par la dot; l'éducation, attestée par les manières et la conversation; la vertu, qu'atteste la réputation; et la beauté, qui n'a besoin d'aucune attestation puisqu'elle est immédiatement perceptible³¹ ». L'héroïne du roman sentimental détient rarement les cinq, sinon ce serait une jeune fille sans histoire, seulement adulée ! Il est impossible qu'elle n'ait aucune de ces cinq qualités non plus, car elle serait alors juste un sujet de comédie : anonyme, misérable, stupide, laide et dépravée, même Sade n'en voudrait pas ! Ces atouts varient entre deux et quatre, sachant que la triade privilégiée est composée de l'éducation, qui garantit une certaine qualité de dialogues (les héroïnes austeniennes en sont toutes pourvues), la beauté, qui les expose au désir masculin (Tess d'Urberville en fera les frais) et la vertu, justement mise à l'épreuve par la concupiscence (Jane Eyre tient le cap contre vents et marées). Désir, certes, en filigrane du texte et raison verbalisée pour sauvegarder la réputation, cette même tension se manifeste devant le devoir familial représenté par l'autorité paternelle. Changement de point de vue du père (*Orgueil et préjugés*), changement de point de vue de la fille, qui finit par tomber amoureuse de celui qui incarne la raison (Marianne, dans *Raison et sentiments*), sacrifice ou renoncement dans la lignée de *La nouvelle Héloïse* et des *Souffrances du jeune Werther*, sont les dénouements classiques du genre. La représentation fictionnelle suit la donne sociologique en ce qui concerne la jeune fille, qui passe d'une tutelle masculine à une autre, du père au mari sans avoir accès à une fortune dont elle puisse disposer librement, ni même à une existence juridique – la *common law* privant la femme du droit de signer un document officiel. Au moins acquiert-elle une voix dans le roman d'amour.

Traditionnellement, le roman sentimental se conclut par le mariage, qui comble les deux parties. Il faut que l'ÉPOUSE soit malheureuse pour qu'une intrigue puisse se nouer et constituer la trame d'un roman d'amour, comme dans le cas du *Maître de forges*, où Claire épouse par dépit Philippe Derblay³². C'est donc le cas de la mal mariée, qu'elle s'appelle Claire ou Eugénie (Grandet), celui de la mariée accusant la société d'étouffer son individualité, comme la créole Indiana chez Sand. Va-t-elle renoncer et se consoler par l'assurance de la vertu ? Troisième et dernier cas de l'épouse malheureuse en proie à ce que Henich nomme « le complexe de la seconde » : cette femme est menacée par une autre, réelle – la maîtresse, la courtisane – ou imaginaire – la rivale fantasmée, la première épouse du veuf. La catégorie sociologique de l'épouse est donc matériau à fiction lorsque sa stabilité sociale est démentie par les élans de son cœur. Autrement dit, lorsqu'elle est prisonnière de son mariage ou bien que sa place dans les affections de l'époux est menacée. On remarque une sorte de disjonction entre statut social et représentation littéraire. En effet, la femme mariée, même sans existence juridique, jouit néanmoins de la reconnaissance sociale que lui confère sa légitimité. Elle est au moins symboliquement reconnue comme « maîtresse de maison », régnant sur le quotidien domestique, façon de faire passer la pilule de son assignation à résidence. À cause de cette position stable, elle intéresse moins la fiction sentimentale que la jeune fille à marier, sujet permettant de mêler le divertissement et l'éducation, quand l'éducation de l'épouse est accomplie. La maîtresse, elle, occupe une place intermédiaire, pourvue d'une bonne éducation sexuelle qui lui sert à maintenir l'homme dans ses filets et, en revanche, dépourvue de la légitimité qui devrait accompagner un tel savoir sur le désir masculin. En un mot, la maîtresse allie les figures contradictoires de la stabilité et de l'instabilité.

Non institutionnalisée, la catégorie de la MAÎTRESSE n'en est pas moins une constante dans la fiction occidentale, et le 19^e siècle en fait donc mention. En effet, cette catégorie est fondamentale, puisque grâce à elle le trio amoureux se forme. À l'auteur, cependant, d'éviter l'écueil du vaudeville, dont la triangulaire mari/épouse/maîtresse constitue le ressort principal, et de ne pas tomber non plus dans le mélodrame à faire pleurer Margot. Puisque la position de la maîtresse n'est pas reconnue, son ambition sert de moteur à la trame narrative. Il s'agit de se faire passer la bague au doigt, signe ostentatoire de reconnaissance officielle et de visibilité sociale. Au 19^e siècle, la maîtresse est surtout décrite par des hommes, de Thomas Hardy à Honoré de Balzac, c'est-à-dire filtrée par un regard désirant qui la transforme en icône érotique. On a l'impression qu'elle est figée dans ce statut qui n'en est pas un, comme si elle était de toute éternité cette tentatrice à la puissance de séduction féline ou vipérine. Il s'agit moins de la

31. *Ibidem*, p. 42.

32. Voir le chapitre 7.

réalité sociologique que de fantasmes drainés par les ragots de salon. Dans la fiction sentimentale, la maîtresse, c'est d'abord un corps, et tandis que parure et décolleté sont largement décrits, que sa poitrine se soulève à chaque respiration, on a rarement accès à ses affects. Elle sert souvent de mise en garde : étant corps fortement sexualisé, elle incarne les dangers du vice, dont les conséquences se feront sentir pour elle-même (solitude ou maladie vénérienne, comme la *Nana* de Zola) ou pour celui qu'elle aura débauché (*Sapho*, d'Alphonse Daudet).

La TUTRICE, voilà une figure secondaire propre au 19^e siècle, tant en Europe qu'en Russie, par exemple. Elle exerce l'un des rares métiers acceptés à l'époque pour la femme, la rapprochant ainsi des figures de la gouvernante et de l'enseignante. Chaque fois, cette mention de personnage dans un roman sentimental est hautement signifiante : soit il indique une ascension quand une jeune fille pauvre mais éduquée trouve par ce moyen une émancipation pécuniaire; soit il indique une déchéance quand la jeune fille appartient à une lignée d'aristocrates ruinés et doit alors subvenir à ses besoins, voire à ceux d'une famille dans l'embarras. Tutrice, gouvernante et enseignante ont une profession intellectuelle (à la différence des domestiques, la gouvernante donne des instructions). S'ensuit une déssexualisation du personnage à l'autorité masculine dans un corps féminin, masqué le plus souvent par un uniforme. Elle n'a aucune vie conjugale ou familiale et, souvent, son physique est sec, voire franchement ingrat. Dans le roman, incarnant le savoir, elle exerce non seulement une autorité mais aussi une emprise sur l'héroïne (*Jane Eyre*), qui doit donc s'en dégager pour s'affirmer en tant que femme maîtresse de son destin. La tutrice, c'est la figure solitaire, sans espoir de mariage et vouée à disparaître du récit quand la fille devient femme.

Au final, les fictions amoureuses du 19^e siècle offre un panel diversifié d'états de femme. En empruntant le concept à Heinich, on soulignera le « complexe de la seconde », qui traverse l'univers romanesque du siècle et qui vaut autant pour la seconde épouse d'un divorcé, d'un veuf, que pour la maîtresse d'un homme marié. Si les auteurs – hommes ou femmes – privilégient l'héroïne virginale, ils vont habituer leurs lecteurs à la présence de cette « seconde » femme, la plupart du temps reléguée au « second » rôle. Une fois l'habitude prise, le siècle suivant peut accentuer la visibilité de celle qui, jusque-là, rôdait autour de l'héroïne, dans l'espoir de lui voler la vedette. Voire lui faire obtenir le rôle tant convoité, en décrivant par le menu le passage – fantasmé ou non – d'un état à un autre. Ce passage est grandement facilité par l'indépendance financière que la femme du 20^e siècle a obtenue par le travail rémunéré, alors qu'au 19^e siècle, la jeune fille ou l'épouse était liée économiquement, la première à son père, la seconde à son époux. Seule la tutrice, dans les rôles mentionnés, incarnerait une transition vers la femme autonome du 20^e siècle. C'est-à-dire, pour reprendre la terminologie de Heinich, que la femme « non liée » se caractérise à présent, dans le roman d'amour, par la déliaison entre sa « disponibilité sexuelle » et sa « subsistance économique ».

Au 20^e siècle, de la divorcée à la célibataire

Du corset à la minijupe, l'évolution du vêtement féminin durant un siècle témoigne de l'émancipation de la femme. C'est sur le terrain juridique que se manifeste cette évolution : droit de vote, possibilité de demander le divorce, droit à l'avortement et à la contraception signalent une femme désormais maîtresse de son corps et actrice de l'espace social et politique. D'après Bruno Péquignot, les « représentations des rapports hommes/femmes proposées par le roman sentimental ont sans doute le même degré de réalité que les représentations de ces mêmes rapports qu'ont dans leur vie quotidienne les hommes et les femmes de ce temps³³ ». Ainsi est-il normal que les romans d'amour insèrent peu à peu de nouveaux personnages, telles la divorcée et la femme libre, qui côtoient la jeune fille, l'épouse et la maîtresse. Ces dernières changent-elles pour autant?

En apparence, une chose ne change pas pour la JEUNE FILLE : le choix de l'objet est toujours crucial, ce qui fait perdurer la catégorie du roman d'apprentissage, valeur sûre de la littérature amoureuse. Cependant, l'attitude de la jeune fille évolue, le meilleur exemple en étant peut-être Scarlett O'Hara. Disparues la retenue et la souffrance solitaire de jadis, la nouvelle héroïne est fière, volontaire, n'hésitant pas à clouer le bec à ces messieurs de son légendaire « Taratata!!! ». Mais faut-il encore parler de jeunes filles ou déjà de jeunes femmes? En Occident, la virginité ne garantit plus la fraîcheur du cœur, à peine est-elle une plus-value. Dès lors, les oies blanches désertent les romans à l'eau de rose. Il faut dire que l'âge moyen du mariage n'a cessé d'être repoussé au fil du siècle – loin de nous les 16 ans de Rosario, qui paraissent à son père puis à son tuteur l'âge parfait pour convoler en justes noces (*La lune d'or*, de Delly, tome 2, 1921). Parallèlement, l'âge de la majorité est abaissé de 21 à 18 ans. S'ouvre donc

33. Bruno Péquignot, « Le roman sentimental, un objet pour quelle sociologie? », dans Ellen Constans (sous la dir. de), *Le roman sentimental*, Limoges, PULIM, 1990, p. 195.

un espace intermédiaire entre la fillette et l'épouse, espace à présent occupé par l'adolescence (de *adolescere* en latin, « grandir »). C'est l'âge que dépeignent Colette, Françoise Sagan, mais aussi, dans le registre populaire, Berthe Bernage avec son personnage de Brigitte. Espace d'une adolescente encore sous la tutelle de ses parents, mais libre de faire des choix, des expériences, sans encourir pour autant les foudres paternelles et divines. De son côté, la jeune femme est plus au fait des usages de ce monde car elle est de plus en plus urbanisée. Par effet de contraste, l'association traditionnelle entre le féminin et le naturel ne prend que plus de force, ainsi qu'on le voit dans *La renarde*, de Mary Webb : « Hazel cueillait des fleurs de myrtilles une à une et suçait leur miel comme une abeille³⁴ » ; « Hazel revint à la maison, courant dans la rosée aussi vite qu'un lièvre qui regagne son gîte³⁵ ». L'héroïne de *La renarde* est l'antithèse de la citadine de plus en plus souvent décrite dans la littérature amoureuse du 20^e siècle. Elle illustre surtout le tiraillement entre les deux natures de l'amour, sa part spirituelle et sa part physique, tiraillement qui n'est pas sans rappeler Lady Chatterley dans le roman contemporain de D.H. Lawrence (*Lady Chatterley's Lover*, 1928). Nature farouche et indomptée, Hazel demeure une héroïne tragique, victime de la cruauté humaine, dans un roman dont le thème amoureux fonctionne comme une allégorie de la femme partagée entre ses désirs et ses valeurs.

L'ÉPOUSE convertit toujours son époux à l'amour. Mais est-ce qu'ainsi elle le convertit aussi à des valeurs féministes? En d'autres termes, est-il question de luttes des femmes? Tout dépend de l'écrivaine, de son idéologie : dans les romans de Judith Krantz, de Jackie Collins ou de Danielle Steel, ces luttes sont présentes. La première épouse n'a plus besoin de mourir pour gêner le bonheur de la seconde épouse. L'homme n'a plus besoin d'être veuf : à présent, il est juste divorcé. Dès lors, ce n'est pas un spectre que la femme doit affronter, telle l'héroïne de Daphne Du Maurier avec le fantôme de Rebecca, c'est une femme de chair et de sang, bien vivante et parfois très envahissante. Heinich a très bien discerné le potentiel de la prolifération de cette catégorie sociale, au point d'ériger pour elle le concept du « complexe de la seconde ». La seconde, dit-elle, est dans « une situation trouble, propre à exacerber une crise identitaire dont le moteur est si profondément enfoui qu'elle ne peut s'explicitier que par la double médiation de l'imaginaire et du symbolique : en d'autres termes, de la fiction et de l'interprétation³⁶. » Mais la femme peut, elle aussi, à présent être divorcée, oublier le voile virginal pour la cérémonie et l'hymen conservé pour son mari. Et l'ex-mari n'accepte pas toujours que celle qu'il a aimée refasse sa vie, puisse à nouveau aimer quelqu'un d'autre que lui, ce dont Maxine se rend compte lorsqu'elle rencontre Charles, au grand dam de son ex, père de ses trois enfants, dans *Irrésistible* (2008), de Danielle Steel.

Avec l'ampleur de l'écriture des femmes au long du 20^e siècle, les perspectives et les points de vue changent. On n'a plus seulement le regard masculin, chargé de désir charnel, mais un accès à l'intériorité féminine. Finie la morale bien-pensante du 19^e siècle, encore vivace au début du 20^e siècle, fini ce qu'Ellen Constans désigne sous le terme très français de « BCBG » (« bon chic bon genre »). La littérature institutionnelle se met à valoriser le personnage de la MAÎTRESSE, naguère honni et fantasmé tout à la fois parce que femme fatale briseuse de ménage, qui obtient une voix narrative. Pour Heinich, *L'entrave* (1913), de Colette, en serait le modèle : au lieu d'être un stéréotype atemporel, elle devient un cœur inquiet de son propre vieillissement. Du côté des romans d'amour, ce genre de préoccupation tourmente aussi les personnages de maîtresses, qui pullulent dans certains romans de Danielle Steel (*Star*), de Judith Krantz (*Scruples*), de Jacqueline Susann (*La vallée des poupées*). Souvent, ce personnage est attaché au milieu du spectacle et de la mode, un monde de paillettes qui menace sans cesse de les perdre et leur rend plus cruel encore leur vieillissement. Si elles peuvent être valorisées, elles sont fréquemment victimes de leur passion pour un homme marié. Il suffit d'ailleurs de se reporter à ce thème, qui sert de fonds commerce à la prolifique Jackie Collins – sœur cadette de Joan Collins, alias Alexis Colby dans la série *Dynasty*. Paru en 1968, le premier roman de Collins annonçait la couleur : *The World is Full of Married Men* (*Le monde est plein d'hommes mariés*) nous faisait vivre les aventures sexuelles et amoureuses de Claudia, maîtresse de David, homme marié et père de famille. Bémol? N'oublions pas que le roman d'amour populaire s'adresse en priorité à la mère de famille ou à celle qui est (provisoirement?) déçue de l'amour. Ce public est plus susceptible de rechercher un dénouement où triomphe la stabilité du couple, en dépit des orages, que ce soit pour voir la tentation enfin tenue à distance ou pour se redonner confiance en l'amour. Pas question donc de voir la maîtresse faire l'objet d'une apologie! Il suffit de savoir que dans les romans d'amour elle soit déjà mise sur un piédestal par l'homme amoureux, prêt à toutes les folies pour elle, sans qu'en plus cette mangeuse d'hommes l'emporte sur la femme moins voyante mais plus rassurante, plus maternelle aussi, qui sert volontiers l'identification pour la lectrice. Preuve en est que dans *The World is Full of Married Men*, la lectrice s'épuise à suivre

34. Mary Webb, *La Renarde*, Paris, J'ai lu, ©1917, 1968, p. 225.

35. *Ibidem*, p. 233.

36. Nathalie Heinich, *États de femme*, p. 151.

les dépravations sexuelles de la maîtresse alcoolique, ne porte pas David dans son cœur, et se ravit qu'à la fin, Linda, l'épouse bafouée, refasse sa vie et retrouve le bonheur.

Le monde est plein d'hommes mariés et de FEMMES DIVORCÉES, comme le sait bien Jackie Collins, à qui l'on doit aussi *The World is Full of Divorced Women* (*Le monde est plein de femmes divorcées*, 1975) et *Hollywood Divorces* (*Le voile des illusions*, 2003), publié chez Harlequin, où l'on suit le destin de trois femmes sur le point de divorcer, Shelby, Lola et Cat. On s'éloigne du schéma narratif des premiers Harlequin, centré sur la jeune femme célibataire qui arrive sur le marché de l'amour (et du travail), voire sur la fiancée qui, parce qu'inexpérimentée, s'est fourvoyée dans le choix de l'homme. C'est donc une rupture de contrat moral, mais non une rupture de mariage consommé, dont il est question. Le propre d'Harlequin, c'est de suivre l'air du temps : à la « mal fiancée », il adjoint la mal mariée qui a vu l'échec de ses épousailles la remettre sur le marché des maris, souvent traumatisée par cette expérience douloureuse, ce qui la rapproche de la veuve éplorée. « Parce qu'il est un mixte, si contraire à l'ordre des états de femme, de célibat et d'appartenance au monde sexué, l'état de divorcée est porteur d'un désarroi qui s'ajoute au sentiment d'échec associé à un mariage raté³⁷ » commente Heinich, précisant bien l'ambiguïté de ce statut. C'est pourquoi en 1983 naît la collection « Chance », qui privilégie l'intensité de l'étreinte finale plus que la promesse de la durée. L'évolution sociale, avec l'acceptation du divorce et du célibat prolongé avec série de liaisons, élargit le spectre des personnages romanesques. La femme divorcée en profite pour acquérir une visibilité fictionnelle nouvellement valorisée, ce qui est en soi une forme de reconnaissance dans la réalité. Au-delà de la collection « Chance », on trouve des personnages de divorcée dans la collection « Rouge passion », toujours chez Harlequin, où le sujet s'accompagne d'une érotisation, sans pour autant être aussi cru qu'un Jackie Collins. Hormis ces considérations génériques, la représentation de la femme divorcée dans le roman d'amour doit répondre à quelques règles : elle s'est trouvée, lors de son précédent mariage, en position de victime d'une infidélité ou pire, d'une machination de femme jalouse, de belle-mère exclusive, et néanmoins elle aura conservé son innocence, manière de la signaler dans sa pureté de cœur, à défaut de pouvoir la concevoir vierge de corps. Parfois, cette innocence peut être cachée sous un masque cynique, et il s'agira pour l'homme de guérir la blessure narcissique. Mais rien n'empêche de retourner le drame en comédie : il suffit que la crédibilité de Lynn Wyman, célèbre pour une méthode dans la lignée de « Mars et Vénus », de John Gray, soit entachée d'un divorce fâcheux, pour que le ton verse dans la comédie (*Rencontre du deuxième type*, 2003, de Jane Heller). Cette distance humoristique est d'ailleurs de plus en plus représentée dans le roman d'amour actuel.

« Être une femme libérée, tu sais, c'est pas si facile », chantait le groupe alsacien Cookie Dingler sur les radios françaises en 1984. Tout est dit : ce n'est pas parce que la femme peut mener de front travail et vie sexuelle, enfants et amants, qu'elle s'épanouit forcément. Elle n'en est pas pour autant une garce, à la manière de Fontaine Khaled (*The Bitch*, 1979, traduit par *La garce*, roman de... Jackie Collins). Car la contrepartie d'une liberté chèrement acquise est le poids parfois bien lourd de la solitude. Cette dernière creuse en effet l'écart nouveau entre la tutelle parentale et le confinement dans un mariage précipité. La femme libérée connaît donc une période de latence entre sa majorité et l'âge où elle se fixe, ce qui conduit la *chick lit* à aborder le problème crucial de la femme dont l'horloge biologique s'accélère, dont les amies se marient les unes après les autres, dont les parents doutent qu'un jour elle se stabilise. Elle, entre vingt et quarante ans, socialement adaptée, attend son prince charmant. C'est ce qu'on lira en quatrième de couverture des *Tribulations de Tiffany Trott*, d'Isabel Wolff : « Nom : Trott; Prénom : Tiffany; Âge : trente-sept ans; Situation : célibataire; Caractère : gaie, active, pétillante; Allure : séduisante; Objectif : cherche désespérément partenaire idéal, catégorie mari parfait, tendance fusion absolue; Motivation : totale³⁸ ». Parfois, comme dans *Soutien-gorge rose et veston noir* (2004), de la québécoise Rafaële Germain, la quête est menée par une jeune femme qui avance vers la trentaine et se met à rêver du grand amour, en dépit d'amis visiblement horrifiés par la chose. N'est-ce pas aussi tout le drame et la comédie de Bridget Jones, qu'elle nous confie dans son journal (*Le journal de Bridget Jones*, 1996, d'Helen Fielding)? La « célibattante » met l'accent sur la pression sociale, qui exige tacitement qu'une jeune femme mène une existence saine (pas d'alcool, pas de tabac), qu'elle soit svelte et sportive, qu'elle ait une vie affective et sexuelle stable et épanouie. La lectrice trentenaire y voit le reflet de sa condition, et des phrases telles que « Tu es un *produit*, Tiffany. Un produit très désirable. Et tu es sur le point de te lancer sur le marché. Ne te brade pas³⁹ » lui vont droit au cœur. Le fantasmatique se greffe sur ce quotidien qu'elle vit, la rencontre de deux inconnus, quand l'écrasante majorité des mariages se fait entre personnes qui se connaissaient déjà; c'est

37. *Ibidem*, p. 312.

38. Isabel Wolff, *Les tribulations de Tiffany Trott*, Paris, Presses pocket, ©1998, 1999, p. 4 de couverture, titre anglais : *The Trials of Tiffany Trott*.

39. *Ibidem*, p. 87.

parfois le voyage vers un pays lointain qui apparaît sous forme d'ellipse, comme par magie et « ravissement » et, en finalité, le mariage comme un *deus ex machina*. Chaque fois, ce déploiement narratif à l'eau de rose ne fait que refléter les aspirations très réelles d'un monde où les inégalités perdurent; le voyage est à la portée de tous, le mariage demeure normatif malgré les doutes de Tiffany face à « Super battant », alias Damian Warren Clutterbuck. La libération s'arrête devant les portes de la mairie ou de l'église, c'est selon.

Le roman s'affirme comme le genre le plus à même de cerner ces multiples états de femme parce qu'il donne voix et en même temps il saisit l'intériorité, ce qui permet à Cendrillon de s'actualiser sans lasser son public. Par sa narration fluide, il rejoue la crise identitaire de la femme, de l'homme parfois (*Cousine Yvette*), tout en offrant invariablement la même réponse : le salut tient dans l'union de l'homme et de la femme. Que le discours romanesque inscrive dans son schéma canonique de « timides indices féministes », qu'il s'ouvre à de nouveaux états de femme (libérée, divorcée, etc.) en démontre la pertinence renouvelée. Ces nouveaux états traduisent une plus grande solitude, une forme de déliaison qui appelle de nouvelles stratégies discursives. Au pire, dans ce que Roland Jaccard nomme « l'exil intérieur⁴⁰ », le besoin d'expression sentimentale est refoulé par une société toujours plus individualiste. Cette mutation donne lieu, dans le roman d'amour comme dans les autres genres narratifs, à l'usage du monologue intérieur afin que ces états de femme ne soient plus seulement décrits mais rendus sensibles.



40. Roland Jaccard, *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris, PUF, 1975, coll. « Points ».

CHAPITRE 9

20^e siècle : l'amour en série

Dans la France du début du 20^e siècle, une véritable fureur de lire s'empare du peuple, le faisant consommer indifféremment journaux, magazines, fascicules et romans populaires, éditions des chansons de rue (*La Tonkinoise* en 1898, *La valse brune* en 1909, *Sous les ponts de Paris* en 1914) et catalogues de grands magasins. S'y ajoutent les petites collections, d'abord la « Bibliothèque du petit écho de la mode », suivie du « Petit livre », de « Fama » et de « Stella ». Viennent ensuite « Livre favori », « Petit roman », « Pour oublier la vie », « Bibliothèque de ma fille », parmi plus de cent dix titres en tout¹. Dans un tel contexte, une nouvelle catégorie de métiers voit le jour, l'écrivain professionnel, prêt à satisfaire un lectorat plus éduqué qu'avant. Car la loi Jules Ferry de 1881, en rendant l'école obligatoire de six à treize ans, a permis une alphabétisation de masse. Et celle-ci crée de nouveaux besoins : l'ouvrière, au même titre que la plus fine lettrée d'hier, cherche l'évasion de son quotidien par la lecture d'aventures amoureuses plus inventives les unes que les autres.

L'évasion en question exclut les transformations durables que connaît le roman de cette époque, dans son besoin d'approfondir l'étude de l'expérience humaine. La crise des personnages n'ébranle pas le domaine sentimental; celui-ci défend toujours la même idéologie amoureuse et il nage avec volupté dans le stéréotype assumé. Plus qu'assumé, même, ce dernier est revendiqué avec bravache comme l'une des conséquences majeures de l'industrialisation, à savoir la sérialisation. Celle-ci concerne autant l'art – avec la diffusion de l'Art nouveau, par exemple – que la littérature populaire, bénéficiant, entre autres, d'une grande visibilité dans les kiosques des gares avant d'envahir, après la Seconde Guerre mondiale, les rayonnages des supermarchés.

Adieu le roman sentimental, bonjour le roman d'amour. Le genre qui s'installe à partir des années 1920, c'est-à-dire ces années folles où les femmes se coupent les cheveux et se font appeler « garçonnnes », est en effet identifié par l'expression « roman d'amour », vague fourre-tout qui cherche à embrasser l'entière des livres publiés, y compris sous la forme de feuilletons, sur du mauvais papier. Ce changement de dénomination affirme aussi un mépris affiché. Celui qu'on avait tant de difficulté à classer en littérature est dorénavant affublé de l'adjectif « populaire », se voit ravalé au rang de « roman de série » et renié par l'institution du fait de son caractère répétitif. Des courants se dessinent pourtant, des « plumes » sauront se faire une réputation et éviter le piège du succès aussi foudroyant qu'éphémère. Comme quoi le 21^e siècle, qui voit se faire et de défaire les réputations, n'a rien inventé. Et s'il ne fallait en choisir qu'une plume rose en Occident, elle serait anglaise : Barbara Cartland, la *serial lover* par excellence. En France, ce serait Delly, à l'aune duquel les autres auteurs se jugent, toutes collections confondues.

Des romans made in France

L'année 1900 est celle de l'Exposition universelle à Paris et celle, aussi, durant laquelle se constitue l'Académie Goncourt. Alors que ce cénacle littéraire dresse une barrière plus haute entre la littérature dite « noble » et les romans populaires, la réalité du marché dit autre chose : le succès des romans à l'eau de rose dépasse de loin celui des prix Goncourt. L'amour s'écrit au féminin et en français : l'interminable du Veuzit, le prolifique Delly et Magali-la-femme-aux-cent-romans sont marqués par cette ère de la sérialité. Ces trois auteures participent à une industrie de loisir émergente en écrivant sans relâche. Et cette littérature s'exporte bien aussi, surtout avec Delly, dont le succès, dès 1903, se prolonge jusqu'aux années 1980. C'est dire qu'à la différence d'auteurs connus pour un petit nombre de livres comme Jane Austen au 19^e siècle, le roman d'amour du début du 20^e siècle prend bonne note de la prolifération d'un Alexandre Dumas ou d'un Ponson du Terrail et, dans la veine sentimentale, d'une Maryan et d'une Zénaïde Fleuriot. C'est dire aussi que chacun imprime sa marque, se targue d'avoir son style propre. Ce pourquoi l'éditeur peut avoir plusieurs écrivains phares, mais fera bien attention de les faire distinguer en un clin d'œil par la couverture : chez Gautier-Languereau, nul ne peut confondre un Delly, avec sa rose dessinée, tantôt rose ou jaune, tantôt bleue ou verte, selon les titres, et un Berthe Bernage, illustré par Paul Durand, reconnaissable à son trait élégant et ses oppositions chromatiques. Cependant, les romans d'auteur ne sont pas les seuls sur le marché, loin de là.

1. Liste complète dans Jean Pastureau, « Le bel ailleurs, le bon hier », dans Paul Bleton (sous la dir. de), *Amours, aventures et mystères ou Les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 41-42.

Folie des petites collections

Dans la France de la première moitié du 20^e siècle, la croissance des petites collections est telle qu'elle provoque un raz-de-marée dans l'univers du roman sentimental, largement aidé dans sa diffusion par la révolution ferroviaire du siècle d'avant et l'amélioration du système postal. D'ailleurs, la substitution en « roman d'amour » atteste d'un processus dès lors « trans-classes² », comme le souligne Ellen Constans dans *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental*. Trois catégories de collections, rappelle-t-elle, se partagent le gâteau éditorial : les petits romans à prix modique, qui ciblent un lectorat très populaire qui a bénéficié d'un minimum d'éducation; les petits romans auxquels on s'abonne ou qu'on achète au numéro et qui s'adressent à un public de classe moyenne; les romans d'auteur qui s'inscrivent dans l'édition traditionnelle.

Les premiers, au plus bas prix, se présentent sous la forme d'un volume de 17 x 10,5 cm, généralement de 16 ou 64 pages, parfois de 32 et plus rarement de 128 pages. Du fait de leur succès de vente, Ferenczi – l'éditeur qui les a inventés en 1913 – en publie plus de 5 000 jusqu'en 1958, disséminés dans onze collections au titre souvent éloquent (« Le petit roman d'amour illustré »), sur le mode de la complicité avec la lectrice, en jouant sur les pronoms (« Notre cœur », « Mon roman d'amour »). En fonction de leur lectorat, les Paul Darcy, René Poupon, Marcel Priollet, Paul de Garros et même Simenon écrivent vite et beaucoup, indistinctement du roman d'amour, d'aventures ou policier.

Les auteurs sont masculins pour la majorité jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, où la tendance s'inverse. Prudence, néanmoins, derrière l'homme peut se cacher une femme, comme dans le cas de Paul Darcy, dont les romans sont écrits par sa secrétaire puis épouse Germaine Léonce Prache.

Cette lecture de divertissement facile, en phase avec la réalité du peuple par la mise en scène de héros populaires, est rapidement consommée, permettant à la lectrice de se procurer un nouveau roman, si elle le souhaite et si elle le peut, chaque samedi ou toutes les deux semaines. On ne trouvera ici aucune qualité littéraire, elle n'est ni recherchée ni souhaitée d'aucune façon; ces textes sont, ainsi que le remarque Constans, « des produits de bas de gamme, répétitifs, de médiocre qualité matérielle, d'une écriture passe-partout, blanche, neutre, des produits éphémères, à renouveler souvent, bref de grande consommation³ ». Bref, ils sont destinés à être dévorés puis jetés ou revendus – sort aujourd'hui réservé aux mangas et aux *fanfictions* sur le sujet amoureux. Déjà, au début du 20^e siècle, le lecteur en a pour le (peu) d'argent qu'il dépense et ne s'attend pas à en obtenir davantage. En revanche, il attend un peu plus des petits romans de la deuxième catégorie.

Aux côtés des petits romans qui préfigurent le formatage, l'écriture à la chaîne et les contraintes narratives des Harlequin, il y en a profusion d'autres, toujours en 17 x 10,5 cm (de manière à pouvoir les glisser aisément dans les sacs à main) mais plus longs, 200 ou 250 pages, quelquefois de 64 pages seulement. À quelques exceptions près (la collection « Supra », par exemple), ces derniers sont rattachés à des magazines de mode, ainsi « Fama » à *La mode nationale* pour plus de 720 titres et « Stella » au *Petit écho de la mode* pour au moins 600 titres. Ces romans mondains sont écrits en français et lorsqu'il s'agit d'un roman étranger, l'éditeur spécifie qu'il est « adapté de l'anglais » sans mention d'auteur autre que l'adaptateur, comme dans le cas de *Pour lui!*, réécrit par Alice Pujo et publié par la collection « Stella ». Aux antipodes des thèmes et des personnages populaires de la première catégorie, ils mettent en scène l'opulente bourgeoisie et la noblesse de sang. Cette dernière est valorisée au point que lorsque la collection « Supra » se met au diapason, les noms d'auteurs paraissent éminemment suspects : les trente premiers romans sont écrits par Jeanne de Coulomb (*L'erreur de Jacqueline*), Pierre du Château (*Sans dot, Les trente ans de Simone*), Claire de Ville (*La violette des roches, Le Pen-Baz de Tanguy*), Jean de Belcayre (*Le rosier de Nicolette*) ou encore la baronne de Boüard (*Les pierres du chemin, le tuteur de Geneviève*) et Pierre de Saxel (*Le prix d'une âme*)... Quant au contenu, si le divertissement est encore d'actualité dans la production, il s'adjoint une série de romans éducatifs, imprégnés de religion. Dans le très catholique Québec des années 1950, le titre de revue *Tous les secrets de l'amour* a beau être prometteur, il a une accroche sans équivoque

2. Ellen Constans, *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, 1999, p. 220.

3. *Ibidem*, p. 215.

pour ses petits romans en supplément : « “Tous les secrets de l’amour” constitue l’unique université populaire sur tous les secrets de l’amour enseignés par les plus éminents médecins du monde et les plus célèbres représentants de Dieu sur terre! ».

Nous pouvons relever des stratégies de vente contradictoires pour la « Collection du Pygmée » (Librairie au service de l’amour). Lorsqu’il est question de rassembler quelques nouvelles de Maupassant, c’est sous le titre générique de *Tous la désiraient* et une couverture présentant une femme en tenue légère, mules à talons, du style Mata Hari. Il semble donc que soient utilisées les mêmes stratégies que la série du « Zodiaque », avec couvertures sexy et titres dont le bon goût n’est pas toujours évident (*Drôles de caresses*, *Avec et sans pyjama*, *La négrillonne avait la peau douce* ou le vendeur *La journaliste fait du nudisme* et le très subtil *Elles en veulent toutes*).

Les petits romans de « Stella » et de « Fama » ont leurs vedettes : Jean de la Brête, Mathilde Alanic, Jeanne de Coulomb, Jean Thierry pour « Stella »; Marthe Fiel, Marcel Priollet, Jean de la Hire, Paul de Garros pour « Fama ». On aura reconnu des noms mentionnés dans la catégorie des romans les plus populaires ou dans d’autres revues, puisque, même attachés à une maison d’édition, à un magazine en particulier, les auteurs ont la liberté d’écrire ici ou là. Toutefois, la consécration, pour un auteur, n’est réelle qu’avec l’accès à la troisième et dernière catégorie des romans d’amour, qui met en avant sa dimension auctoriale là où bien souvent la première catégorie n’en a cure. En haut de cette hiérarchie du roman d’amour se placent donc les romans d’auteurs lus par la classe moyenne : d’abord Mathilde Alanic, Henri Ardel, puis Claude Virmonne, Claude Jaunière ou Alix André. Tous connaissent de nombreuses rééditions et peuvent s’enorgueillir de tirages élevés tandis que seulement trois sortent du lot et que sur ces trois, Delly s’érige en modèle.

La guimauve Delly, à tous les parfums

Comme tant d’autres dans la France du début du 20^e siècle, Delly écrit dans ces magazines pour dames qu’autorisent à la fois maris et Église – *Le Noël*, *Le lisez-moi bleu*, *L’écho de Paris*, *le Petit écho de la mode* et *Les veillées des chaumières*. Certains, telle Berthe Bernage pour *Les veillées des chaumières*, se sentent à l’aise avec ce format, mais ce n’est pas le cas de Delly.

Berthe Bernage est l’auteure des histoires de Brigitte, incarnation de la jeune femme française idéale (bien éduquée, catholique, refusant toute forme de frivolité), dont les lectrices suivent le quotidien dans les moindres détails, de sa jeunesse à son mariage avec un peintre, les six enfants qu’elle élève... Le succès est au rendez-vous, elle est publiée en Suisse, en Belgique et au Canada et, à la différence de Delly, accède aux honneurs de l’Académie française. Fait rare, le personnage de Brigitte ne meurt pas avec la disparition de Bernage en 1972. Elle devient une jeune grand-mère sous la plume de Simone Roger-Vercel.

Après une nouvelle dans *Le Noël* suivie de plusieurs feuilletons, Delly se lance dans le roman, tout en sachant que l’affaire est plus risquée pour un éditeur et qu’il faut d’abord mettre des fonds... Pendant plus de quarante ans, à partir de *Dans les ruines*, paru chez H. Gautier en 1903, Marie Petitjean de la Rosière (1875-1947) et son frère Frédéric (1876-1949), connus sous le pseudonyme de Delly, réussirent ce pari. Ils enchantèrent leur lectorat et, par voie de conséquence, leur éditeur de prédilection, Tallandier. Marie invente les histoires, Frédéric y met son grain de sel et aide parfois à la forme. Sans Marie, donc, pas de Delly.

Delly fut l'auteur-vedette de la librairie Jules Tallandier dans la première moitié du 20^e siècle, avec à son actif 90 romans en 105 volumes. Dans les années 1980, cette maison d'édition met sur pied la collection « Delly », avec une cinquantaine de parutions. Actuellement, tous éditeurs confondus (Plon et J'ai lu, du groupe Flammarion, pour les plus connus), on dénombre plus de 600 rééditions des romans dellyens. Tous ne connaissent pas le même succès : *L'infidèle* a été publié dix fois entre 1926 et 1984 et *Cœurs ennemis*, en deux volumes (*Laquelle?* et *Orietta*), vingt-deux fois entre 1928 et 1983. Il faut néanmoins rester prudent dans les chiffres : on pourrait croire que *L'étincelle* a été édité une fois, en 1905, mais ce serait sans compter cinq autres éditions au moins sous le titre *La jeune fille emmurée*.

La recette de ces romans sucrés est mise au point par Marie : une bonne dose de sucre glace, façon luxe sans ostentation, quelques cuillères à soupe d'eau de rose aristocratique, une louche de bons sentiments au miel mélangée à des blancs d'œuf montés en neige chrétienne, une pincée de sel d'orgueil pour mademoiselle, deux ou trois pour monsieur, sans oublier l'acidité du citron pour contrarier un amour pur et total. Telle est la guimauve Delly que le lectorat dévore sans risquer l'indigestion. Arôme fraise, vanille ou pistache, c'est selon; elle a le goût rassurant des confiseries d'enfance avec l'espérance que tout, au fond, se finira bien. Elle a aussi la saveur particulière du passé revisité, le parfum discret de la nostalgie d'un frère et d'une sœur qui traversent la Troisième République sans vouloir prendre part à la vie publique, certains tous deux de l'impossibilité d'une restauration royaliste. Quant au moule héroïque du roman dellyen, il est fabriqué pour durer, et c'est dans cette optique que la noblesse de sang s'allie à la noblesse de cœur. Ainsi, pour le meilleur, les valeurs des vieilles familles aristocratiques peuvent-elles s'unir à la bourgeoisie, qu'elles rejoignent dans la religion. Là encore, le passé est remodelé, sachant qu'après l'affaire Dreyfus (1894-1906), qui vit déferler en France une vague d'antisémitisme, l'anticlérical Émile Combes, surnommé « le petit père Combes », fait voter la séparation de l'Église et de l'État en 1905. Cette déchirure sert de toile de fond aux *Deux fraternités* (dans Bonne Presse, 1912) et, d'une manière diffuse, à l'ensemble des romans. Car les Delly créent un univers bien à eux, où l'Église tient un rôle capital et Marie n'oublie pas qu'elle a longtemps hésité entre le couvent et le mariage, avant de choisir sa voie : être un auteur femme célibataire.

Certains ont peut-être ri de la guimauve Delly en lui trouvant un arrière-goût de papier mâché, de carton-pâte, voire d'hostie moisie. On a reproché à cette gomme sucrée d'être enrobée par une idéologie dépassée. D'être si prompte à la déréalisation que la société française contemporaine est, livre après livre, niée dans sa diversité et son évolution. Qu'importe, Delly « assume en toute sérénité le modèle strictement patriarcal du 19^e siècle au sein duquel la femme de la société bourgeoise ou aristocratique n'a d'autre issue honorable que de devenir une bonne épouse et une bonne mère⁴ ». Ce qu'en dépit des vœux de sa mère, Marie se refuse à faire – mariage et enfants –, elle le rêve pour ses héroïnes offertes en modèle aux lectrices. La maternité de celle qui n'a perdu sa virginité qu'après la cérémonie du mariage est certes une joie, mais un devoir avant tout, ainsi que le rappelle Annik Houel, en raison de « la nécessité de repeupler une France affaiblie par la guerre et hantée par l'idée de dénatalité⁵ », ce que les lois anti-avortement et anti-contraception (la vente des contraceptifs est interdite) renforcent dans les années 1920. Se conjuguent donc, dans l'œuvre dellyenne, amour et honneur au point, parfois, de ne pas savoir où commence l'un, où finit l'autre.

« Avant le bonheur, il y a le devoir » : cette affirmation ne résume pas seulement la position de la pieuse Pasca de *Gilles de Cebres*, elle vaut pour tous les héros dellyens, moulés sur la pensée catholique. Les autres, que comprennent-ils à « la loi de la souffrance, du martyre moral supporté coûte que coûte pour sauvegarder l'indissolubilité du lien conjugal⁶ »? Et à ceux qui demeureraient insensibles à l'argument de ce que Dieu a uni, *Le fruit mûr* met les points sur les *i* : le divorce est une « loi de destruction sociale », favorisant l'individu au détriment du groupe, puisque le divorcé s'élève contre le bien de tous « en multipliant les foyers à côté, en discréditant le mariage, réduit à n'être plus qu'un contrat temporaire résiliable à la volonté d'un des conjoints⁷ ». Par ces mots, René Heurtal explique son refus de briser ce lien malgré l'abandon du foyer par sa femme Denise. Le même, campé sur ses positions, est bientôt soumis à la tentation par la si jeune et enjouée Mylène et il lui faudra alors bien du

4. Denis Saint-Jacques, Julia Bettinotti, Marie-José des Rivières, Paul Bleton et Chantal Savoie, *Femmes de rêve au travail : les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation au Québec de 1945 à aujourd'hui*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 32.

5. Annik Houel, *Le roman d'amour et sa lectrice : l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 63.

6. Delly, *Gilles de Cebres*, Paris, Tallandier, ©1930, 1970, p. 142.

7. Delly, *Le fruit mûr*, Paris, Flammarion, ©1922, 1949, p. 18.

courage en plus des conseils avisés de ses amis intimes afin de reprendre la vie commune avec une épouse qu'il n'aime plus. Ici, le schéma inverse les *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* (1538), d'Hélisenne de Crenne, où c'était la femme qui se sacrifiait. Ce faisant, bien que le catholicisme relie ces deux œuvres, *Le fruit mûr* fait entendre que le sacrifice n'est pas douloureux car pensé comme un bien au-dessus du bonheur narcissique. Remettre chaque œuvre dans son contexte permet de saisir l'écart des enjeux individuels et sociétaux entre la France du 16^e siècle et celle du 20^e : chez de Crenne, la femme exprimait toute sa sensibilité et son individualité, dans une volonté d'être reconnue; des siècles plus tard, après une série de mesures de souplesse (1792) puis de restriction (1804) et d'interdiction de ce « poison révolutionnaire » (1816 avec la loi Bonald), l'insolubilité du mariage est contrecarrée par l'autorisation stable du divorce (1884) et des simplifications de procédures qui en découlent.

Divorce : Delly s'insurge contre ce qu'il considère comme l'un des grands fléaux de son époque, ne cesse d'en clamer les effets néfastes sur le couple, la famille, la société. De sorte qu'il exalte les vertus nécessaires au bonheur – charité, sacrifice de soi, bonté – et qui émanent de la foi catholique, sans masquer qu'elles ne sont pas garantes du bonheur. Celui-ci manque-t-il donc au rendez-vous que la satisfaction du devoir accompli doit compenser. Nous ne sommes plus dans le roman d'amour, dites-vous? Si bien, car ces fins-là, loin du *happy end* attendu, ne concernent que les rôles secondaires. Le couple dellyen, dont on suit les aventures en un (*Sainte-Nitouche*), deux (*Cœurs ennemis*), voire trois volumes (*Ourida la petite rose*), a droit, au bout du compte, à la félicité complète.

Si les amours rêvées d'un frère et d'une sœur ne sont que délicatesse et pudeur, elles n'écartent pas le malheur comme un je-ne-sais-quoi de vulgaire. Bien sûr, les assassinats commis par les vilains ou les garces attisent les haines, consolident l'intrigue, appellent la dure punition qu'ils ne manqueront pas d'obtenir au moment du dénouement. Mais il est coutumier, chez Delly, que des morts banales endeuillent une famille, qu'une maladie enlève trop tôt une telle ou un tel, que des enfants de constitution fragile en soient les victimes. Cela est présenté sans voile ni fard. On pleure, on loue la force morale dont ils font le plus souvent preuve et la vie reprend son cours. *Après la pluie, le beau temps*, titrait la comtesse de Ségur pour un de ses romans paru en 1871 : tenir bon dans la tourmente est récompensé par une union heureuse... Ce qui vaut pour la gentille Geneviève, la jeune héroïne de la comtesse de Ségur, vaut pour toutes les héroïnes des romans de la fin du 19^e siècle et de la première moitié du siècle suivant. La guerre de 1914-1918 (environ un million de morts), la grippe espagnole de 1918 (plus de 400 000 morts en France) et le fort taux de mortalité infantile ont habitué les Occidents à la présence de la mort dans leur foyer. C'est pourquoi Delly n'élude pas le sujet, au contraire de la domination brutale de l'homme sur la femme, en particulier la violence domestique, qu'il tait. Elle fait visiblement horreur au frère et à la sœur, qui visent par-dessus tout à la bonne entente. Si dans *Quand l'ouragan s'apaise* (*The Flame and the Flower*, 1972), de Woodiwiss, Brandon doit épouser Heather qu'il a violée sur un malentendu – ce qu'il cherchera tout le roman à se faire pardonner –, chez Delly la compromission peut surprendre les lectrices d'aujourd'hui : il suffit de voir un homme et une femme entrer dans un pavillon italien isolé pour que la réputation de la femme soit à jamais compromise et demande réparation. C'est-à-dire le mariage, seul arrangement possible pour éviter le déshonneur, comme le sait bien Mitsi, qui a pourtant repoussé les avances de Christian de Tarlay. Encore qu'il existe un handicap de taille : « Ton devoir, certes, serait de l'épouser, maintenant que, tout irréprochable qu'elle soit, tu l'as compromise aux yeux du monde » fait remarquer l'ami de toujours, Svengred, à Christian, tout en précisant : « son origine t'en empêche, surtout dans la situation que tu occupes⁸ ». Est-ce que Christian prendra la bonne décision? Oui, il est prêt à cette mésalliance, qui pourrait peser moins dans la balance que l'honneur de la jeune fille et que son amour pour elle⁹. Du moins est-ce ce qu'il rétorque à son ami suédois, dans un fol élan de grandeur d'âme, sans y être obligé en fait, car ladite Mitsi s'avère non pas de basse extraction comme ses ennemis le font croire mais, après une enquête diligente, de sang bleu et cousine de son prétendant. C'est ainsi que le désintéressement est récompensé.

À s'arrêter à ces seules considérations, les romans de Delly seraient une énième illustration des *Convenances et bonnes manières*, pour reprendre le titre du manuel qu'édite Berthe Bernage en 1948. Ajouter le sous-titre *Le code moderne du savoir-vivre*¹⁰ le distinguera néanmoins des guides de bonne conduite, du « bien aimer » et autres protocoles de civilité du 17^e siècle en Europe, sous-entendant que le courant platonicien, avec l'éloge des vertus, est supplanté par la foi chrétienne. C'est sans compter que

8. Delly, *Mitsi*, Paris, Flammarion, ©1921, 1922, p. 133.

9. *Ibidem*, p. 133.

10. Dans la lignée, quoique largement plus axée sur la femme séductrice qui réussit, la baronne Nadine de Rothschild a eu un grand succès avec sa série de manuels, dont *Femme un jour, femme toujours* (Fixot, 1997) et *Le bonheur de séduire, l'art de réussir : le savoir-vivre du XXI^e siècle* (Robert Laffont, 2001).

dévorer un Delly n'est pas exempt de frisson érotique. Pour autant qu'il soit discret, ce dernier n'en est pas moins troublant : un regard appuyé donne le vertige à la jeune vierge, deux mains se frôlent et font battre les cœurs un peu plus fort que d'habitude, un rougissement de la belle enflamme les sens du héros. En réalité, la jeune héroïne ne cesse de rougir « lentement » et « beaucoup », de « rosir » ou d'avoir « la plus brûlante rougeur » au fil des pages, du moins jusqu'au mariage, car il semble qu'après la cérémonie le rougissement diminue devant le regard masculin plus enflammé que jamais.

Rougir d'émotion est un signe tangible de virginité. Le fait que la rivale ne puisse que « s'empourprer de colère » montre bien qu'elle a été déflorée, même si elle affirme le contraire pour attirer Crésus dans ses filets. En plus de parfaire la dichotomie entre chasteté et impudeur, établie avec fermeté au début du 17^e siècle, la rougeur impudique de l'Autre contribue à cette construction subtile d'un récit du symptomatique. Les réactions de l'homme n'en sont que plus significatives. Comment réplique-t-il, en effet, à la rouerie de la demoiselle ou de la dame, à sa superficialité, à sa sécheresse de cœur ? La même année de publication, 1926, le marquis Silvio Orcella est inconsolable de la mort d'Hélène, qu'il n'a pas eu le temps de découvrir frivole (*L'infidèle*), tandis que Ralph Hawton, trahi par Jane, sa « douce » fiancée, s'est endurci contre toutes les femmes (*La vengeance de Ralph*). Les deux ont cependant une réaction identique : la froideur, qui transparait plus encore par la gestuelle que par les mots. Pour venir à bout de cette distance blessante que traduisent de nombreux gestes de recul, il faudra toute la patience et la générosité de Ginevra envers Silvio, son mari « de paille », et celle de Serena, l'épouse discrète, envers Ralph. Il faudra aussi des gestes d'émotion, souvent des mains tendues avec spontanéité vers l'aimé, comme autant de demandes de trêve et de réconciliation pour arriver à briser la glace. Alors, elles comprendront que la voix quelquefois étouffée de leur mari était l'indice de leur affection, la preuve de leur désir se limitant, lui, au regard. Celui de l'homme qui détaille l'objet de son désir. Celui de la femme convoitée qui en est troublée au point de baisser les yeux devant l'homme (Ralph, en l'occurrence) car, reconnaît-elle, il est séduisant (*La vengeance de Ralph*). Et quand la lectrice s'agite à force de regretter que les uns et les autres ne voient pas plus vite « au-delà » des apparences, la lente progression de l'amour explore les nuances d'un érotisme qui, pour être voilé, n'en est que plus stimulant. À moins que nous assistions à un déplacement : tandis que dans *Comme un conte de fées* l'amour véritable est partagé d'emblée entre l'Autrichien M. Franz Wolf et la belle Gwennola de Pendennek, qu'on y rapporte sobrement la petite roseur de ses joues devant le regard du prédateur, la fière et pédante Nicole d'Espeuven, qui snobe celui qu'elle prend pour un roturier (ignorant que l'homme déguisé « en loup » est en fait un archiduc), brûle bientôt d'une passion destructrice. De la vexation d'être toisée à une animosité trop affichée que contredit d'ailleurs les coquetteries de toilette, des premiers balbutiements aux rougeurs intempestives et incessants regards de biais, jusqu'à la pâmoison, la torpeur puis la fièvre nerveuse et l'amaigrissement, la lectrice suit avec intérêt toutes les phases du trouble de la jeune fille, émoustillée par cette sensualité exacerbée, décrite dans les moindres détails, tout en étant condamnée.

De son côté, l'homme expérimenté ne cache pas son désir sexuel, sans qu'il soit jamais nommé comme tel dans le texte. À l'objet interdit – le sexe de la femme – se substitue une série d'éléments invariables chez Delly, atomisant le corps féminin : « la finesse des attaches » (comprenez les poignets et les chevilles), les « yeux veloutés », « le visage délicat », bref la finesse des traits et le genre distingué sont, à coup sûr, la preuve d'une « naissance patricienne » que même les ennemis constatent du bout des lèvres, faisant enrager les jaloux et excitant les vicieux. Une robe informe, un méchant lainage gris, un vilain bonnet n'y changent rien, l'héroïne semble toujours une princesse déguisée¹¹. Comme pour « la Dame » louangée dont elle poursuit la codification, la description physique des héroïnes dellyennes aux noms exotiques ou peu communs – Annonciade, Dyonisia, Elfrida, Mitsi, Myrto, Orietta, Ourida ou Phyllis – en dévoile la noblesse, sans empêcher le trouble érotique que procure une telle contemplation. Au plus fort de la déréalisation, de l'idéalisation, la femme Delly ne peut être totalement désincarnée. Elle demeure un être de chair (frémissante) et de cœur (palpitant). Tant pis pour la religion : en plus de son parfum sucré ou capiteux d'une France révolue et fantasmée à la fois, un style là où les romans bas de gamme en sont dépourvus, une fluidité d'écriture servie par une parfaite connaissance des tournures de phrase complexes et de la concordance des temps et des modes, le frisson d'un érotisme voilé contribuent à la notoriété de Delly.

La recette de la guimauve est un succès qui dépasse les frontières de l'Hexagone, la Belgique et le Québec la réclament, l'Espagne, le Portugal, l'Italie, le Brésil et la Yougoslavie la traduisent. Sans être assujetti à un format unique comme les

11. Voir Delly, *Mitsi*, p. 52.

150 pages imposées par Harlequin, le livre de Delly n'en est pas moins tributaire des différents formats des catégories (romans rattachés à un magazine ou romans d'auteur).

La maison du lis (1933) fait 125 pages contre 500 pour *Le secret de la Sarrasine* (*Le roi de Kidji* en 1924 puis *Elfidra Norsten* en 1926) et *Le maître du silence* (1918-1919 : *Sous le masque* et *Le secret de Kou-Kou-Noor*), alors que, pour arriver à la moitié en 1959, Tallandier a réuni deux textes courts, *L'illusion orgueilleuse* et *La voie royale*. Prenons garde à la différence de format et aux coupures de texte : dans son édition Flammarion de 1926, *L'infidèle* fait 247 pages, plus que 128 pages dans la collection « Tous les secrets de l'amour » d'août 1954 (sous le titre *L'amour vainqueur*, Québec). Dans ce dernier cas, le texte est tronqué, ce qui est aussi probablement le cas de l'édition J'ai lu de 179 pages, avec 122 pages.

Cette liberté relative de longueur est contrecarrée par la clôture d'un univers où la répétition finit par se révéler stéréotypée, jusqu'à l'invariable dénouement narratif où les secrets sont éventés et les mystères résolus. Reprocher un langage volontiers hyperbolique, un manque de variété et la difficulté à planter le décor, revient à ignorer que, chez Delly, les épithètes (« merveilleux », « somptueux », « magnifique ») qui résonnent chez certains comme des poncifs sont une source de rêves pour la lectrice : confiante, elle y projette ses désirs en étant certaine d'être récompensée par une fin heureuse.

Lire un Delly, c'est non pas relire la même histoire mais suivre un même parcours émotif et social, bien écrit, détaillé, inséré dans un univers qui, à l'époque de l'auteur, appartient déjà à un passé glorieux, révolu et idéalisé. Une histoire où l'amour et le bien gagnent toujours, comme dans nos contes de fées préférés. À condition, et c'est là le piment de l'histoire, d'établir la différence entre le « mal aimer », c'est-à-dire l'amour exclusif et fanatique, l'idolâtrie, en somme, d'un père ou d'une mère envers son rejeton doué sur tous les plans, et le « bien aimer » puissant quoique sans exagération d'une épouse. Sous couvert de la fiction, Delly démontre en quoi la femme a tout intérêt à considérer comme perfectible l'homme jusqu'ici habitué aux adulations. Elle l'aime, oui, mais d'égal à égal, et elle saura l'aider à s'améliorer. Sur ce point, la grande leçon dellyenne est en faveur de la femme et non, comme *Cinquante nuances de Grey*, par exemple, contre elle. Une lectrice avertie en vaut bien deux, et elle ne saurait s'arrêter au monde des apparences souvent trompeuses : l'Anastasia, vierge rougissante et déesse du sexe de *Cinquante nuances de Grey*, est l'esclave de son corps jouissant et de son manque de débrouillardise flagrant. De ce fait, elle est assurément moins libre que la franche et décidée Mitsi, qui s'oppose au désir du volage Christian, que la douce Claire, qui trouve le courage de se refuser à Flavio, ce vil séducteur, ou que la patiente Mereym, qui tient bon malgré son amour profond pour un homme marié (*Le roseau brisé*; *Mitsi*; *Le rubis de l'émir*). On le sait sans le dire, les héroïnes dellyennes seront sexuellement épanouies, sans en passer par les fessées, les vexations et les humiliations. C'est aussi pour cette raison qu'elles rougissent moins : elles ont vu le loup, et elles ont aimé ça. Leur soif de connaissance sera étanchée en même temps qu'elles se découvriront femmes, et cela leur servira à obtenir une place dans la société et non un rôle douteux dans « la chambre rouge de la douleur » de quelques dominateurs. Chez Delly, la femme n'est pas décérébrée, elle sait parler et réfléchir, mais elle doit apprendre à se cultiver pour se réaliser pleinement afin que d'objet de désir au départ elle devienne un sujet à part entière et, pour la lectrice, un modèle à suivre.

Modernité et américanisation

Une bonne culture mène à bien des réussites. Un an avant sa mort, Max du Veuzit (1886-1952) est, de tous les romanciers français, le mieux payé. C'est ainsi que lors d'une entrevue accordée à *France dimanche*, cette écrivaine au nom masculin se félicite de la prédominance des femmes dans la littérature sentimentale¹². Après tout, ne l'ont-elles pas emporté en nombre sur leurs collègues masculins dès la fin de la Seconde Guerre mondiale? Du Veuzit s'enorgueillit à juste titre de cette inversion de tendance qui prouve qu'enfin, en plus de l'accès à des métiers masculins (médecin, avocat ou ingénieur) à la sortie de la Première Guerre, il existe un nouveau métier pour les femmes : devenir « femmes de lettres ». En bonne professionnelle, elle écrit six heures par jour, cherchant dans ses multiples lectures, au spectacle (Opéra comique, Moulin rouge) ou dans les faits divers de nouvelles

12. « Roger Grenier vous présente Max du Veuzit, le mieux payé des romanciers français », dans *France dimanche*, 1951. Pour plus de détails, voir Ellen Constans, *Ouvrières des lettres*, Limoges, PULIM, 2007, p. 149, coll. « Médiatextes ».

sources d'inspiration. Dans cette lignée de « femmes de lettres », il faut aussi compter avec Magali (1898-1986), plus ancrée dans la modernité que son aînée. Est-ce à dire que la modernité s'est affranchie de la censure religieuse, cette chape de plomb pesant sur la littérature française en particulier, francophone en général? Question cruciale que celle de l'affranchissement. Savoir dans quelle mesure du Veuzit et Magali prennent leurs distances avec la religion et ce faisant, avec Delly, le grand modèle du début du siècle, aidera à y voir plus clair. À savoir, aussi, s'il faut parler de renouveau du genre ou non.

L'infatigable optimisme de du Veuzit

À la différence de son modèle dellyen, Alphonsine Vavasseur-Acher, dite Max du Veuzit, enracine ses romans dans le sociologique. Certes, la lectrice est toujours projetée dans un univers où les nobles sont dépoussiérés et les bourgeois avantagés. Néanmoins, les autres couches de la société sont représentées et les problèmes sociaux abordés par l'entremise de personnages qui bénéficient d'une épaisseur psychologique. Tout au long de sa vie, du Veuzit a eu de nombreux modèles à sa disposition, dans toutes les couches de la société : cette fille de couturière, enfant naturelle, a été élevée à la campagne avant de connaître la ville. Qu'y voit-elle? Une nouvelle France, celle d'après la Seconde Guerre mondiale, plus moderne et qui s'américanise, ce dont rend compte son œuvre.

Du Veuzit ne se spécialise dans le roman d'amour qu'après vingt ans d'écriture, dont le théâtre à thèse sociale (*C'est la loi* et *Paternité* en 1908, *L'aumône* et *Le Noël des petits gueux* en 1909), qui lui permet d'aborder des sujets sensibles : la position de l'enfant illégitime, le mariage, l'adoption pour un homme, l'alcoolisme, la difficulté des gens miséreux, etc. Lorsque Alphonsine-Max se consacre au roman d'amour, ses décors et ses personnages sont par conséquent moins déréalisés, le ton moins moralisateur que chez Delly, et le côté mélo de ses anciennes productions perdure. Outre un mariage et des enfants, elle a eu une vie sociale pleine quand la Marie du couple Delly en a toujours été dépourvue. Par conséquent, du Veuzit est en phase avec les préoccupations et occupations de la société dans laquelle elle vit, ce qui ne l'empêche pas de jouer de la distanciation quand Delly en est incapable parce qu'entièrement dévolu à un univers fictif clos sur lui-même, réplique de la vie du couple frère-sœur entre les murs de la maison familiale puis de la maison élégante que l'écriture permet de faire construire sur le tard. Par une légèreté de ton, du Veuzit crée une complicité avec la lectrice au détriment de l'identification, sans doute, mais au profit d'une saveur supplémentaire de lecture. Comment ne pas sourire quand, dans *Cousine Yvette*, la narratrice se transforme en narrateur libertin qui explique à un ami, sur le ton de la confession, la manière dont il s'est fait ensorceler par une jeune femme, une enfant encore, qui n'a cessé de lui jouer des tours et de se montrer plus espiègle que sensuelle? Et la lectrice de comprendre le clin d'œil auctorial de la dernière page du roman : « Voilà fini le récit de mon mariage. Tu vois qu'il n'est pas banal et qu'il est écrit par une main plus habile que la mienne, il pourrait faire le sujet d'un intéressant roman¹³. »

La châtaigneraie, publié en 1934 chez Tallandier, illustre au mieux le ton et la forme de l'auteure. Dans la veine de l'épistolaire si prisé au 17^e siècle et qui a encore quelque faveur dans la première moitié du 20^e siècle, *La châtaigneraie* invite à la lecture du journal intime tenu par la toute jeune Solange. Cette fille de comte vit presque recluse avec sa mère aux Tourelles, persuadée de la mort de son père, Frédéric de Borel, jusqu'au moment où Bernard Sauvage, ancien zouave qui l'accompagne dans ses promenades à cheval, lui fait entendre que son père n'est peut-être pas mort comme elle le croit. Ce personnage secondaire, chez Delly, aurait été à peine esquissé; chez du Veuzit, il acquiert une épaisseur psychologique, une vie propre, une autonomie. Grâce à lui apparaissent aussi des sphères sociales autres que celle de la noblesse : non seulement celle de paysans et de gens de maison de condition modeste, mais aussi celle du monde de l'armée. Ainsi Sauvage entre-t-il dans le réseau formé par le colonel Chaumont avec qui il sympathise, par le fils du général de Rouvalois – dont Solange s'éprend, et par le père de celle-ci, bien vivant en réalité sous un déguisement d'opérette – une barbe rousse et des lunettes noires – et un nom d'emprunt – « M. James Spinder ». Qui est dupe? Certainement pas la lectrice, habituée à ces subterfuges. L'auteure en joue, créant une complicité quand la naïveté de Solange et sa maladresse l'en empêchent. D'ailleurs, celle-ci ne sait détecter aucun des signes : le changement d'attitude de Sauvage, silencieux et distrait, le jeune homme qui la sauve et à qui elle oublie de demander son nom alors que la lectrice, de son côté, a deviné qu'il s'agissait du jeune compagnon d'aventure de son père. Comment s'appelle-t-il, demande sa mère? « Ah! ça, *motus*! comme dit Bernard. J'ai oublié de lui demander son nom et jamais je ne l'avais tant vu. Pour une fois que le

13. Max du Veuzit, *Cousine Yvette*, Paris, Tallandier, ©1935, 1970, p. 214.

Ciel m'envoie un sauveur, je me suis conduite comme une étourdie¹⁴ ». Quand elle le revoit par la suite, elle se reproche d'avoir encore oublié de lui demander son nom¹⁵, et il faudra prendre sur elle pour oser lui poser la question en face.

Ce monde-là, la modernité l'a rejoint et, au fil des pages, les voitures et les bicyclettes circulent sur les chemins de France. Parfois, c'est l'objet de chicanes, voire de conflits de générations. À sa mère, Solange demande la permission d'aller seule en « bécane », et devant sa rigidité (« Je sais que nos mœurs modernes ont émancipé la jeune fille. C'est un tort et je n'accepte pas pour toi de pareilles libertés¹⁶! »), elle répond avec aplomb ce qu'aucune héroïne dellyenne ne se serait permis : « Et puis, le monde et ses préjugés! Si j'avais le malheur d'être orpheline, ou veuve, ou divorcée, je pourrais rouler à ma guise, on ne s'inquiéterait pas de mon âge; mais, parce que j'ai une maman qui veille pieusement sur moi comme sur un trésor inestimable, le monde trouve tout naturel que je reste une petite dinde et que j'en garde les allures¹⁷! ». Les conflits de générations sont donc abordés de manière naturelle. Dans l'ensemble, d'ailleurs, les héroïnes de du Veuzit, qui partagent avec les dellyennes le triste sort d'une jeunesse d'orpheline, ont un caractère bien trempé, elles débordent d'énergie, brillent par leur intelligence, sont pourvues de tempérament et, à l'instar de leur créatrice, demeurent optimistes en dépit des avanies. Parmi elles, il y a Simone (*Mon mari*, 1931), Noëlle et Isabelle (*L'homme de sa vie* et *Vers l'unique*, 1933), Claude (*Un mari de premier choix*, 1934), Monique (*Le cœur d'ivoire*, 1936), Diane (*L'inconnu de Castel-Pic*, 1939), Marguerite (*Le mystère de Malbackt*, 1944), Anne (*Saint-Sauvage*, 1948), Jacqueline (*Le mariage d'une interne*, 1952) et Colette (*Châtelaine un jour*, 1953). Ces noms résonnent de manière familière aux lectrices de l'époque : l'héroïne, c'est une jeune Française. Les noms exotiques, du Veuzit ne les boude pourtant pas et l'on se régale des aventures d'une Gyssie de Wriss (*Fille de prince*, 1935) ou d'une Wanda de Zunski (*La belle étrangère*, 1959), qui n'ont rien à envier à Elfrida, Mitsi ou Orietta, de Delly. Toutefois, cet exotisme – toujours de pacotille dans le roman d'amour – ne constitue pas la majeure partie de l'œuvre de la romancière. Compte avant tout sa vision d'une société française en mouvement. En rend-elle compte que c'est pour en instruire son lectorat. Sur ce point, le roman d'amour poursuit sa vocation à former l'esprit, les valeurs, les goûts de ses plus jeunes lectrices. Les mères de famille, quant à elles, goûteront plutôt le sel de l'amour.

L'œuvre de du Deuzit a-t-elle une volonté de divertissement ou d'éducation? Un peu des deux, assurément, bien que la dimension éducative soit détachée des rigoureux préceptes catholiques, des interdits et des contraintes qui pèsent sur les femmes en voie d'émancipation. D'abord, ses héroïnes poursuivent des études, exercent des métiers accessibles aux femmes. Clarissa a étudié deux ans la médecine avant de se consacrer à sa mère malade (*Don du ciel*, 1955), Arlette travaille chez une couturière (*Arlette et son ombre*, 1946) tandis que Noëlle quitte son couvent de Nanterre pour devenir secrétaire dans le midi de la France avant d'épouser – à la surprise générale! – son patron (*L'homme de sa vie*). Plus pertinent, le parcours de la drôle de Moustique résume à lui seul le franchissement d'une époque : elle passe son brevet, devient la traditionnelle dame de compagnie qui hante les romans d'amour de la fin du 19^e siècle puis se découvre une vocation d'infirmière, filon largement exploité depuis mais qui, à l'époque, fait partie des thèmes encore nouveaux que valorise une France démunie après le carnage des deux grandes guerres (*Moustique*, publication posthume, 1969). Enfin, si l'on affirme qu'Elyane est une violoniste remarquable, c'est que le Conservatoire de Paris lui a décerné un premier prix (*Idylle en musique*, 1952). Quant à la moralité, si du Veuzit en est imprégnée en bonne catholique, elle ne l'emporte pas sur le divertissement : que dire de Rodolphe de Fragon, qui épouse Gilberte de la Saponière pour se sortir d'un mauvais pas financier (*Mariage doré*, 1932)! Ou de Claude, cette riche héritière qui décide de se payer un mari « de paille » (*Un mari de premier choix*)! Ou encore de Philippe qui, dépourvu de toute charité chrétienne, part en courant devant la (supposée) laideur et la (présumée) folie de son épouse, Myette (*Petite comtesse*, 1933)! C'est le même qui pousse l'affront à lui envoyer une photo de singe quand elle lui demande son portrait! Pour ces raisons, du Veuzit subit les réserves du censeur réputé qu'est à l'époque l'abbé Louis Bethléem, directeur de *Romans-revue*, qui a pris la relève d'une censure abolie depuis la Restauration et se dresse contre la liberté de la presse, droit obtenu en 1881.

Qu'est-ce qui, chez du Veuzit, chagrine l'abbé Bethléem au point qu'il émette des réserves dans son guide littéraire au titre explicite : *Romans à lire et romans à proscrire*? Pour en avoir une idée, rappelons que le critère majeur de *Romans à lire et romans à proscrire* n'est pas littéraire, les romans étant jugés à l'aune de la morale catholique. Pas question, selon lui, d'avoir une vision de la femme autre qu'institutionnelle, pas question de prôner l'amour libre ou de valoriser l'adultère. Avec de tels critères, il proscriit

14. Max du Veuzit, *La châtaigneraie*, Paris, Tallandier, ©1934, 1977, p. 122.

15. *Ibidem*, p. 139.

16. *Ibidem*, p. 154.

17. *Ibidem*, p. 156.

l'œuvre de Proust, qu'il juge « répugnant », Malraux est du côté de l'« impiété », des « blasphèmes » et d'un « érotisme morbide » inacceptable, tandis que Kessel enchaîne les « évocations lubriques abominables¹⁸ ».

Publié pour la première fois en 1905, ce manuel de censure religieuse est réédité, augmenté au long des trente premières années du 20^e siècle, ce qui prouve son effet sur la société française de l'époque ou, tout du moins, sur une partie qui a mal vécu l'acquittement de Dreyfus, la loi du 1^{er} juillet 1901 sur la dispersion des congrégations religieuses et, surtout, la séparation de l'État et de l'Église en 1905, comme le rappelle Jean-Marie Seillan¹⁹.

D'après l'abbé Bethléem, les livres sont donc séparés en fonction de leur valeur morale. Il y a des bons livres et des livres empoisonnés. En tête, dès la sixième édition de son guide, en 1914, le censeur conseille sans restriction Delly (dont il ignore la double identité), dans la rubrique « romans d'adolescents et romans pour tous », évoquant un talent dont il espère beaucoup²⁰. Sans doute pense-t-il en particulier au premier roman, *Dans les ruines*, qui, sans être un roman d'amour *stricto sensu*, donne le « bon » ton d'une « saine » morale chrétienne, et ce, de manière appuyée : la force du sentiment religieux d'Alix, l'héroïne, évite le pire à son frère, Gaétan, et remet son oncle Even dans le droit chemin de Dieu. Or, dans cette lutte de tous les instants, le livre a une importance fondamentale : un moment d'inattention, par exemple, et Gaétan pourrait lire des « œuvres infâmes, et le poison s'infiltrerait en cette âme jeune, ardente, précocement intelligente²¹... », une faiblesse et le mal est fait, pour Even, qui a rencontré le Diable sous les traits du romancier Maublars avant de croiser la route de la rédemption. Plus tard, dans ses romans d'amour, Delly aura à cœur de revenir sur ce sujet : une femme doit être « éduquée » par les représentants du clergé et, le cas échéant, cette mission revient à son mari. Ainsi, dans *L'infidèle*, Hélène, la première femme de Silvio, est morte juste après une dispute avec son mari à propos d'un roman « morbide et malsain²² » en vogue un moment, sans que ce dernier ait eu le temps de l'éduquer. L'abbé Bethléem ne peut qu'approuver.

Entre Delly, à mettre entre toutes les mains, et Proust, dans aucune, sont placés les textes lisibles à certaines conditions. Dans sa onzième édition, l'abbé Bethléem avertit les futures lectrices, les bibliothécaires de paroisse et les bons pères de famille soucieux de la moralité de leur progéniture, qui forment l'essentiel de son lectorat, de ce que les romans de du Veuzit, dont il ne remet pas en cause les talents de romancière-feuilletoniste, sont à déconseiller aux jeunes filles, notamment *La Jeannette* pour son « caractère passionnel » et « ses commentaires déplaisants », *John, chauffeur russe* pour « son thème assez scabreux » et *Mariage doré* parce que c'est « un mariage d'argent²³ ». En un mot, il place son œuvre au purgatoire, entre le paradis dellyen et l'enfer proustien. Et, assurément, si son guide avait perduré, il aurait voué la trop moderne Magali aux gémonies.

Magali, l'aventurière-aux-cent-romans

Dans le Québec francophone des années 1950, que tient d'une main ferme l'Église catholique, les romans de Magali (1898-1986) ne connaissent pas de mise à l'Index. Mieux, la collection « Petit-format » de *La Revue moderne*, la plus populaire du Québec, se flatte d'avoir plus de romans d'amour que policiers et que, parmi les 73 auteurs répertoriés dans le genre, Magali arrive en tête avec 37 publications, suivie de Delly (23), Max du Veuzit (16), Marcelle Davet (12) et Claude Jaunière (11)²⁴. Tandis que la guerre avait interrompu les importations françaises et, ce faisant, permis l'éclosion d'une littérature québécoise, le rétablissement

18. Abbé Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire : essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers de notre époque (1800-1914) avec des notes et indications pratiques*, 6^e éd., Lille, Romans-revue, 1914.

19. Jean-Marie Seillan, « Les derniers feux de la censure catholique en France : les romans à lire et à proscrire de l'abbé Bethléem », dans Jacques Domenech (sous la dir. de), *Censure, autocensure et art d'écrire : de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, coll. « Interventions ».

20. Abbé Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire*, p. 339. Le chapitre 5 dont nous parlons porte le titre exact de « Romans d'adolescents ou récits, nouvelles, romans, divers qui peuvent être généralement laissés entre toutes les mains ».

21. Delly, *Dans les ruines*, Paris, Gautier-Languereau, ©1919, 1964, p. 38.

22. Delly, *L'infidèle*, Paris, J'ai lu, ©1926, 1979, p. 68.

23. Abbé Louis Bethléem, *Romans à lire et romans à proscrire*, 11^e éd., Lille, Éditions de la Revue des lectures, 1932, p. 501.

24. Jacques Michon, « Chapitre VIII : essor et déclin des collections populaires », dans Jacques Michon (sous la dir. de), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au 20^e siècle, vol. 2 : Le temps des éditeurs, 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 289. On remarque l'absence d'Alix André dans ce podium, auteure à succès en France, souvent rééditée et lauréate de l'Académie française.

des relations commerciales entre la France et le Québec profite donc de nouveau au roman d'amour *made in France*. Une nouvelle force éditoriale, promue par le marché du livre en français depuis le succès de Gabrielle Roy et de Roger Lemelin dans les années 1940, puis celui d'Anne Hébert dans les années 1950, n'y est pas pour rien. Il s'agit du club de lecture, que favorisent de bonnes réclames dans les journaux.

Au Québec, la floraison de clubs de lecture invite au recyclage : en 1960, le Club des livres à succès remplace le Club des vedettes, qui avait lui-même remplacé le Livre du mois en 1949. Dans les années 1950, le Club Femina propose des romans d'amour que le Club du roman féminin à Paris fait imprimer pour le Québec. Les invendus des maisons d'édition françaises (Presses de la Cité, France-Empire, Robert Laffont) s'écoulent bien, à petits prix. Et en 1952, le fonds Tallandier est exploité par le Cercle du livre romanesque.

Magali est au diapason des thèmes de son époque : ses héroïnes vivent des aventures autour du monde et, au grand dam de tous les abbés Bethléem de l'époque, elles fument volontiers, conduisent des « bagnoles », n'hésitent pas à se jeter au cou des hommes! Autant de signes qui, en d'autres temps, auraient valu à leur auteure l'excommunication mais qui, dans un contexte d'après-guerre, sont perçus par le lectorat comme un dépoussiérage heureux des romans d'amour catholiques. Ou plutôt, un masquage habile, d'après le créateur du Cercle du livre romanesque, Pierre Tisseyre : il a fallu « l'imagination extraordinaire d'une Magali, par exemple, pour violer ces tabous-là sans en avoir l'air²⁵ », admire-t-il en rappelant que sa clientèle des années 1950 est catholique traditionnelle. Est-ce que Magali innove pour autant? Est-ce qu'elle bouleverse les structures profondes du roman d'amour? En une centaine de romans, c'est-à-dire 2 200 pages toujours contextualisées, elle en a loisir.

Le mythe des grands espaces, celui de l'aviateur traversent l'œuvre de celle qui naît Jeanne Philbert et qui, en 1915, vit sa première aventure en s'embarquant avec son amie Maria pour l'Algérie. Cette ancienne colonie française rattachée au territoire les accueille, loin de prévoir les revendications nationalistes qui se feront de plus en plus violentes jusqu'au déclenchement de la guerre (1954-1962). Jeanne sera institutrice à Blida pendant quatre ans, avant de revenir chez les siens, de mettre une fille au monde sans être mariée en 1922, de renouer avec un père qu'elle n'a pas connu et, en 1926, d'épouser Marcel Idiers, à qui l'on doit le feuilleton « Le tour du monde de Bibi, champion poids-plume », dans *Le Matin*. Après un partage des tâches peu conforme à l'avancée féministe (elle écrit ses romans, il les signe), Jeanne a des velléités de reconnaissance. Troquant son prénom pour celui de « Magali », dont le poète Mistral l'avait jadis affublée, elle compose sans relâche contes, pièces de théâtre, recettes de cuisine et publie son premier roman, *Le jardin aux glycines*, en 1927. Dès lors, articles et romans aux titres évocateurs (*Cœur de flamme*, *Anita et sa chimère*, *Ève enchaînée*, *Un amour comme le nôtre*, *Un mari tombé du ciel*, etc.) se succèdent à une cadence folle.

Jeanne s'efface derrière Magali, prénom devenu nom de plume qui lui-même, quelquefois, s'efface au profit du prénom féminin Sylvaine ou l'exotique Sreiri. Quand elle choisit le masculin Michel, elle y accole le nom de famille Cerdan, fait pareil avec le mixte Claude (Desvaliers ou Maurice), cède aussi à la mode de la particule et devient tour à tour Michel ou André de Surty. Elle joue autant de ses pseudonymes que de la variation au sein de sa production sérielle, et ce, à partir de la binarité thématique d'un Max du Veuzit – la jeune fille dont on suit le parcours semé d'embûches jusqu'au mariage et la jeune femme mariée qui apprend l'amour en même temps que la vie à deux – qu'elle élargit en même temps que son lectorat. La veuve se voit alors accorder une nouvelle chance de bonheur (*Rencontre dans la brume*, 1975), la jeune femme change de partenaire en cours de route (*L'amour sera du voyage*, 1949) et, moins usité, la femme d'âge mûr réhabilite la mémoire d'un premier amour décédé (*L'heure de vérité*, 1975). D'abord publiée dans *Le petit écho de la mode nationale*, Magali devient en quelques années un poids lourd dans le monde de l'édition, et l'une des grandes vedettes de l'éditeur Tallandier. Fait rare, la reconnaissance de ses pairs la hisse non seulement au rang de membre de la Société des gens de lettres, ce dont avaient bénéficié avant elle Delly et du Veuzit, mais aussi – couronnement ultime – lui accorde les titres de chevalier de la Légion d'honneur en 1954 et d'officier de l'Ordre du Mérite. De tels honneurs récompensent l'auteure qui a contribué au rayonnement de la France dans le monde, que ce soit en Amérique du

25. Pierre Tisseyre, *Lorsque notre littérature était jeune*, propos recueillis et présentés par Jean-Pierre Guay, Montréal, Cercle du livre de France, 1983, p. 120.

Nord et du Sud, en Scandinavie ou dans les Caraïbes, et l'aventurière qui prit une part active à la guerre de 1939-1945, en étant tour à tour chauffeur, ambulancière, infirmière, fournisseuse de faux papiers...

Sans occulter la guerre – la plupart de ses héros y ont participé –, Magali tempère la dramatisation du sujet en réchauffant son public par son enthousiasme pour la grande révolution du siècle, l'aviation, à qui elle doit sa fille, fruit d'une passion pour un pilote! En Europe ou en Amérique, les aviateurs sont des héros. Ils se nomment Ader, Blériot, Mermoz, Latécoère, Guynemer et Saint-Exupéry, l'aviateur-journaliste-écrivain de *Vol de nuit* (1931) et du *Petit prince* (1943). Lorsque Charles Lindbergh traverse l'Atlantique en 1927, Magali écrit un long article en première page de *Paris-sport*. Maryse Bastié, sa grande amie, fait le chemin inverse (Paris-New York) deux ans plus tard et elle-même, en 1946, participe au vol historique d'Air France, Paris-New York en dix-sept heures, afin de rejoindre Montréal, où elle va prononcer une série de conférences pour l'Alliance française sur le thème de la femme française pendant la guerre, et aussi une série de reportages.

Magali retourne au Québec en 1952, avec l'écrivaine Claude Jaunière, pour une série de conférences sur celles qui écrivent, celles qui lisent (trente-deux villes en deux mois). En 1954, elles participent à la promotion du Cercle du livre romanesque. Pour les romans de Claude Jaunière (1901-1989), on consultera à profit la liste d'ouvrages recensés à la Bibliothèque nationale de France (catalogue Bn-Opale Plus).

Delly puise dans ses lectures et son imagination pour trouver la matière de ses romans, du Veuzit aime à feuilleter les faits divers des journaux et collecte les anecdotes lors de ses sorties mondaines. Magali, elle, emmagasine souvenirs de voyages et expériences, dont son œuvre rend compte, que ce soit *C'est arrivé à Mexico*, *Mon neveu du Canada* ou *L'aventure jamaïcaine*. Aventures, aventures! Sur la route « inconnue », on peut rencontrer... « un cavalier », se donner un « baiser » inoubliable, les héros peuvent prendre « rendez-vous au bord du fleuve » ou « sous les palmes »... Chaque fois, pour « deux cœurs, l'amour sera du voyage », même pour une « voyageuse clandestine » ou « le passager du “Bonaventure” ». Qualifié de « miraculeux » ou de « déchirant », le voyage, une fois l'amour trouvé et partagé, est « sans retour²⁶ ».

Avec *Le miraculeux voyage* ou *L'amour sera du voyage*, la lectrice francophone adepte des Harlequin « première génération » des années 1970-1980 n'est pas dépaymée. Elle y trouve des personnages familiers. D'un côté, dans *Le miraculeux voyage*, Maxime Mitois, jeune femme volontaire qu'une trahison amoureuse oblige à accepter un emploi de secrétaire au Mexique; le marquis Martin Fandom de San Christobal, son patron misogyne; des adversaires coriaces, Sanchez et Dolorès, cousins de Fandom. De l'autre, dans *L'amour sera du voyage*, Sybille Andrieux, une aviatrice au tempérament de feu et à la chevelure d'or; Rodolphe Sandrini, fiancé volage mais décoratif; Pat Sanderson, mystérieux inconnu très agaçant au goût de l'aviatrice. Bien avant la ligne d'écriture d'Harlequin, de tels romans font la part belle aux disputes entre ceux qui, à la fin, se tomberont dans les bras. Sur la défensive, Martin ne veut pas d'une Maxime avec qui il se montre froid et agressif, violent lorsqu'elle cherche à briser sa carapace et à le sauver de la drogue que lui procure Sanchez. Après avoir secouru Sybille et Rodolphe en les embarquant dans son avion, Pat a l'outrecuidance de poursuivre sa route initiale pour une mission secrète plutôt que de les ramener à la civilisation, persuadant ainsi l'héroïne que c'est un contrebandier de la pire espèce! Ingénieur pour une maison d'aviation, Pat est en réalité un homme bien qui cherche à sauver des religieux de la tyrannie homicide des dirigeants vietnamiens. Tout est pour le mieux, car Sybille a déjà fait un choix, même si elle refuse d'en tirer les conséquences : « Un aventurier, peut-être, mais un aventurier de classe, assurément, qui montrait du cran, du sang-froid, de l'endurance, de solides qualités viriles » pense-t-elle, incapable de « s'empêcher de comparer son attitude à la nervosité de Rodolphe » pour en tirer « des réflexions amères²⁷ ». Et lorsqu'enfin les deux amoureux se déclarent, le fiancé gênant a eu le bon goût de s'effacer au préalable (il meurt d'une piqûre de serpent), tandis que, une fois que Martin a compris que Maxie était la femme qu'il attendait, il engage ses cousins à quitter sa propriété.

26. Nous nous référons aux titres *Sur la route inconnue*, *Sur la route... un cavalier*, *Un baiser sur la route*, *Rendez-vous au bord du fleuve*, *Rendez-vous sous les palmes*, *Deux cœurs en voyage*, *L'amour sera du voyage*, *La voyageuse clandestine*, *Le passager du « Bonaventure »*, *Le miraculeux voyage*, *Le déchirant retour*, *Le voyage sans retour*.

27. Magali, *L'amour sera du voyage*, Paris, Tallandier, 1949, p. 185.

Tout ici, de l'écriture resserrée autour de peu de scènes aux dialogues percutants, annonce les milliers d'Harlequin que les lectrices liront par la suite. Y compris la progression du sentiment amoureux et du désir, respectée dans sa lenteur. Par exemple, dépassé la moitié de *L'amour sera du voyage*, la lectrice peut frissonner avec Sybille (« Il se pencha... Elle voulut s'arracher au sortilège. Son geste de retraite avorta. Les mains de Pat avaient emprisonné ses joues »); comme elle, elle attend (« Elle ne bougea plus... ferma les yeux... Sans doute devait-il percevoir les bonds furieux de son cœur qui soulevait son corsage »), avant de vivre la déception (« Alors, il la lâcha brusquement ») et la colère (« “Je le déteste!” explosa-t-elle, en triturant les pans déchirés de la belle robe de Dior²⁸ »). Tandis qu'aucun Delly ne se compare avec un Harlequin du fait de sa longueur ou de son vocabulaire, *Le miraculeux voyage* et *L'amour sera du voyage* peuvent donc, à quelques détails près, passer pour une traduction d'un roman de la maison canadienne, avec cette vocation éducative réduite à peau de chagrin, c'est-à-dire limitée au guide de voyage touristique, comme le confirment beaucoup d'autres romans de Magali. Va-t-on en Espagne dans *La duchesse aux jasmins* (1950) qu'on y mange couleur locale (du *pollo*, des *calamares in su tinta*²⁹), qu'on parcourt la *rambla*... de la même manière que, deux décennies plus tard, tout protagoniste formaté Harlequin. Évoque-t-on sa jeunesse, comme Inès, c'est à grand renfort de *casa*, de *muleta*, d'*arroz catalan*, de *caballero*, d'*hija*, sans avoir recours aux notes de bas de page (*Rencontre dans la brume*, 1975), ce qui laisse penser que ces mots sont connus du public. Pour cause, alors que l'Algérie sombre dans le cauchemar, l'Espagne s'est relevée de la guerre civile (1936-1939) et a adhéré à l'ONU en 1955. Cette Espagne-là devient un lieu de villégiature pour les Français de milieux modestes. Ayant obtenu des congés payés depuis 1936, ceux-ci sont heureux de passer des vacances peu coûteuses dans les régions côtières de l'Andalousie et de Valence pour profiter du soleil, de la mer et des fêtes espagnoles.

Dès 1932, Delly insère des mots espagnols dans *La lune d'or*, chez Flammarion. On pourra aussi se reporter à Max du Veuzit, *Rien qu'une nuit*, 1971 (©1947), qui s'ouvre par : « *Buenos dias, Vincente* », traduit en bas de page. Chez du Veuzit, Magali et les Harlequin première génération, la couleur locale intervient dès le début du texte, dans un souci d'immersion, puis est abandonnée rapidement.

Ne tirons pas non plus de conclusion hâtive, car le propre de Magali est de prendre quelques écarts avec le genre, quitte à déstabiliser la lectrice, comme avec *L'usurpatrice* (1966) ou *L'heure de vérité*. Ce dernier titre appartient à la catégorie des romans d'amour, bien que sa structure, *flirtant* avec le roman à énigmes, soit plus complexe, faite de découvertes, de révélations et de coups de théâtre : 1) âgée de 48 ans, Catherine est mariée à Mel; 2) elle refuse que sa fille Vicky épouse le fils de Philippe Bessière; 3) *flash-back* sur sa rencontre pendant la guerre avec Mel et coup de foudre; 4) *flash-back* plus long (une quarantaine de pages) sur sa relation avec Philippe, son premier amour; 5) Philippe, qu'elle prenait pour un traître a tout fait, au contraire, pour la sauver et se sauver lui-même de son mauvais choix (la collaboration avec les Allemands); 6) après le secret révélé, tout rentre dans l'ordre, Catherine (dite Kate, Cathy) retrouve les siens et le mariage de la fille pourra avoir lieu. Là où il y a entremêlement, tissage serré et superposition d'histoires d'amour, la trame de *L'usurpatrice* est a priori sans surprise : sur le bateau qui la ramène avec sa fille Corinne du Congo en France, M^{me} Marcia Destours congédie M^{lle} Sabine Nassens, l'assistante de son mari, mais à peine a-t-elle foulé le sol français qu'elle a un accident. À partir de là, le roman dévie de son chemin et le ton avec : on nous raconte comment Sabine laisse M^{me} Destours pour morte et usurpe sans vergogne son identité. Après tout, n'espérait-elle pas épouser Jérôme Destours avant que l'arrivée de Marcia n'anéantisse tous ses espoirs? À présent que lui aussi est mort, Sabine se rend à La Malbaie, près de La Rochelle, afin d'y tromper sans état d'âme Constance, la sœur de Jérôme, et Éric, son demi-frère. Elle met tout en œuvre pour que ce dernier l'épouse car, au mépris des autres et à l'hypocrisie, se mêle « une ambition folle, démesurée, avec un objet très précis : celui de se placer au rang qu'elle estimait devoir être le sien³⁰. » La lectrice souhaite la voir évincée, cette sans-cœur qui accapare l'espace narratif, ce qui ne se réalise qu'à partir de la page... 77, soit à un peu plus du tiers du roman, dès qu'une jeune femme amnésique se rend elle aussi à La Malbaie. La suite revient à une norme connue : une journaliste qui avait entendu le congédiement à bord du *Dixmude* et que la lectrice avait oublié depuis les premières pages refait surface. La vérité éclate et l'amnésique qui croit être Sabine s'avère être Marcia, Sabine est démasquée et Marcia épouse Éric...

28. *Ibidem*, p. 157.

29. Magali, *La duchesse aux jasmins*, Paris, Tallandier, 1950, p. 33. Les mots exotiques sont mal orthographiés (« *pollo* » et les « *calamar in su tinta* »).

30. Magali, *L'usurpatrice*, Paris, Tallandier, 1966, p. 36.

Tronquer un tiers du roman, sous prétexte qu'il ne correspond pas aux canons attendus, relèverait de la mauvaise foi et c'est donc en vertu du long développement concernant les manœuvres de la Jalouse que nous sommes dans l'impossibilité de conclure à une adéquation parfaite avec le schéma Harlequin, encore moins avec le principe d'identification entre narratrice et lectrice, ici bien malmené.

Magali n'est pas non plus Delly. Elle modifie en profondeur ce modèle début de siècle par son actualité (n'oublions pas que Magali est une journaliste) et son ancrage dans les rêves de son époque. Au port altier et à l'élégance dans le maintien des aristocrates s'adjoignent le *glamour* et le *sexy* des acteurs d'Hollywood, nouvelle terminologie pour des références avec lesquelles il faut compter depuis que le cinéma américain a fait une percée majeure en Europe, après la Seconde Guerre mondiale. Indifféremment, c'est l'homme ou la femme : « Avec ses cheveux noirs et luisants, ses yeux veloutés, son habit irréprochable », Rodolphe, de *L'amour sera du voyage*, pourrait « rivaliser avec tous ces garçons spectaculaires que le cinéma a mis à la mode³¹ » et Viviane, de *La duchesse aux jasmins*, que le concours de Cinémonde a élue « plus beaux yeux de Paris³² », singe l'actrice Rita Hayworth. Dans les deux cas, si la plastique est valorisée, l'âme ne l'est pas toujours et l'artificialité semble l'emporter, Rodolphe étant un pleutre qui ne vise que la fortune de sa fiancée, Viviane ayant « adopté la démarche des mannequins, le langage des stars, la suffisance des parvenus³³ ». Le premier doit mourir, la seconde peut être sauvée...

De la même manière que s'articulent les pôles géographiques Amérique/Espagne, l'univers de Magali, qui affiche sans vergogne son irréalité (qu'importe la vraisemblance, il faut du rêve!), est tout entier contenu entre deux pôles narratifs et thématiques : d'un côté le feuilleton fin 19^e siècle, début 20^e siècle, avec son lot de mélo, de l'autre le cinéma américain avec ses paillettes et son rêve. Les titres le laissent eux-mêmes présager, si l'on songe à *Princesse de dancings* (1929), *Destin de Suzy* (1930), *La petite sans dot* (1931) et *Son tragique secret* (1935), tous signés Claude Desvalliers. C'est explicite dans *La duchesse aux jasmins* : Jany Muret, renommée pompeusement Viviane Artigue, perd son amoureux parce qu'elle joue trop à l'actrice américaine. « Un vrai film pour vous, Viviane! » lance avec ironie Gérard, le fiancé éconduit, au sujet de son enlèvement, en écho au « C'est comme dans un film » de Sybille, dans *L'amour sera du voyage*³⁴. En fait, *La duchesse aux jasmins* prend des allures de feuilletons d'antan : « C'est la "Croix de ma mère" des romans-feuilletons. Nous sommes en plein mélo! » s'exclame encore Gérard. Le mélo, entre ridicule et touchant, vient ajouter du piment au dire d'amour, avec sa charge d'émotions fortes qui se révèlent de manière spectaculaire, comme il sied au genre du mélo, surgi au théâtre durant le 19^e siècle pour venir, dans un second temps, contracter l'effet de réel du cinéma. Avec le mélo, c'est la fiction qui s'expose dans tout ce qu'elle peut avoir d'outrance et de lyrique. Et les auteurs aiment quelquefois à flirter avec cette artificialité assumée et jouissive.

Par le biais de son industrie du divertissement, ses us et coutumes, sa démesure et le souffle de liberté qui l'accompagne, l'Amérique a envahi l'espace romanesque à la française. Au temps des troubadours, Iseut pouvait être « ravie » par Tristan (dans son double sens, d'ailleurs), au 19^e siècle, l'héroïne était « enlevée » (ravalant ainsi l'acte au factuel), dans la France de l'après-guerre elle est « kidnappée » : « M^{lle} Artigue a bel et bien été enlevée. *Kidnappée*, pour employer un mot mis à la mode par les exploits des gangsters américains³⁵ » écrit Magali. Où qu'on aille, dans quelque pays que ce soit, c'est un peu de cette France en voie d'américanisation que les héros emmènent avec eux. Par ricochet, le monde entier a une coloration américaine, qui conduit paradoxalement à dévoiler un mécanisme français car, bien sûr, c'est toujours l'Amérique vue par les yeux de Français. Quand l'Espagne est géographiquement plus accessible, l'Amérique représente un lointain exotique et idéalisé. De retour à Grenoble après trente ans d'absence, Kate est soufflée par la transformation de la ville, les apports des Jeux olympiques d'abord, les bâtiments de verre et de béton comme à New York, tous les immeubles ultramodernes et autres édifices qui lui rappellent les États-Unis et lui font découvrir une cité nouvelle (*L'heure de vérité*³⁶). Gardant ses caractéristiques (par exemple l'influence du roman mondain), avec Magali l'aventurière, représentative de ce rêve américain qui déferle sur l'Europe, le roman d'amour mérite bien le titre de « *made in France* ».

31. Magali, *L'amour sera du voyage*, p. 39.

32. Magali, *La duchesse aux jasmins*, p. 16.

33. *Ibidem*, p. 145.

34. Magali, *L'amour sera du voyage*, p. 174.

35. Magali, *La duchesse aux jasmins*, p. 52.

36. Magali, *L'heure de vérité*, Paris, Tallandier, 1975, p. 36.

Et la femme française, dans tout cela? C'est là que le bât blesse : après des aventures rocambolesques, la lectrice retourne à son quotidien avant d'avoir fermé le livre. Avec elle, Viviane redevient Jany, la jeune femme qu'on épouse et qui accepte sa condition de femme au foyer : « J'aspire peut-être à devenir surtout ce que vous appelez une *vraie* femme... les chaussettes... les bébés... C'est adorable, les bébés³⁷... » La femme se révèle à elle-même. Dans *L'amour sera du voyage*, lors de la scène qui démontre que, sous sa morgue et sa superbe, Sybille peut connaître la peur et à Pat qui la taquine sur le sujet, elle hoche la tête comme une petite fille : « Je pense qu'il faudra réformer votre opinion sur les aviatrices. Moi aussi du reste. J'ai peur de n'être qu'une femme, après tout³⁸ »... N'être qu'une femme! Est-ce que, depuis Delly, le schéma serait donc le même et le changement de décor et de mentalité, de la poudre aux yeux? De Delly à Magali en passant par Max du Veuzit, l'Occident a pourtant changé, malmené par deux guerres et des traumatismes qui ont laissé des traces indélébiles. Il a découvert la société de consommation et la femme française s'est, dit-on, « libérée » avec les événements de Mai 68. Fi des nobles d'autrefois, l'homme moderne est journaliste, reporter, pêcheur, et la femme travaille sans que les auteures sérielles ne cherchent en réalité à traduire la nouvelle relation homme-femme. Paradoxe et scission réelle entre la réalité et la fiction : les romancières perpétuent, sous des atours *glamours*, un schéma canonique. Celui de la femme dévouée à l'homme qui l'aime, la protège et tient les cordons de la bourse.

Le souffle de liberté de Magali est un leurre, donc. Pire, ses œuvres sont très proches de celles de Max du Veuzit, c'est-à-dire dépourvues de ce frisson sensuel qui enveloppe la guimauve dellyenne, en dépit du récit obligé, quoique parfois rondement mené, du baiser. Les deux écrivaines racontent des histoires d'amour en dissociant totalement le corps de l'esprit alors que, force est de constater qu'au jeu du *troublez-moi l'air de rien*, Delly sort grand gagnant. Bien que validés par l'abbé Bethléem, ses romans n'en suggèrent pas moins une sensualité pudique, celle des effleurements et des regards baissés. Cela explique en partie que des trois auteurs à succès *made in France*, Delly est le plus lu, même aujourd'hui, en dépit de l'absence de rééditions depuis les années 1980. Chacun de ses romans se vend comme des petits pains dans les librairies d'occasion, s'emprunte toujours dans les bibliothèques, se retrouve sur eBay. Il y aurait d'autres raisons, aussi : sa déréalisation, qui évite une trop forte emprise contextuelle, souvent nocive au franchissement des générations; son langage et son style, qui ont épuré le jargon de la préciosité d'antan alors qu'une Magali essaie de transcrire les niveaux de langage en fonction du milieu qu'elle décrit; sa carte du Tendre à deux voies, la féminine (« petits soins », « sensibilité » et « obéissance ») et la masculine (« orgueil », « sincérité » et « exactitude »), qui se rejoignent sur la route commune de l'estime, de la reconnaissance et de l'inclination. En définitive, c'est un peu tout cela et plus : le grand frisson du suggéré que partage la lectrice avec l'héroïne. Sur ce point, Harlequin poursuivrait l'œuvre dellyenne, en impliquant l'entière de la personne (corps + cœur) dans la révélation de l'amour, et en lui apportant un érotisme plus marqué. C'est d'autant plus évident qu'Harlequin a gommé toutes les interférences religieuses et idéologiques pour se centrer sur le langage corporel, lorsque, au moment de son apparition, il balaye « Floralties », la dernière collection de romans d'amour de Tallandier.

Est-ce à dire que la lectrice n'a pas d'autre choix? Non, bien entendu. Il y a la grande prêtresse du roman d'amour typiquement *made in England*, que Tallandier édite dans les années 1960 et que, plus tard, J'ai lu vend en tant que la « romancière anglaise dont la réputation n'est plus à faire » : Barbara Cartland (1901-2000). Dire qu'elle écrit à un rythme d'esclave plus de romans que les trois auteurs français réunis ne suffit pas. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : Cartland est la championne incontestable de la productivité, avec 700 romans d'amour et 23 nouvelles à son actif, traduits en une quarantaine de langues pour 370 millions de lecteurs en 1984, presque un milliard de nos jours. En 1983, Cartland entre dans le *Guinness des records* en tant qu'auteur le plus vendu au monde, se plaçant ainsi derrière la Bible. En 2013, le fils de Cartland, Ian McCorquadale, exhume 160 textes inédits qu'il décide de publier à titre posthume en trois collections et qu'on pourra se procurer en *e-book* : « The Eternal Collection », « Spanish Language Collection » et, bien sûr, hommage ultime, « The Pink Collection ». Comme si l'expression « romans en série » avait été inventée pour celle qui, à elle seule, fait pâlir d'envie la célèbre maison canadienne.

L'empire Barbara Cartland

Si Cartland est préférée à Rosemary Rogers, Rebecca Brandewyne ou Janet Dailey en couverture du reportage *Where the Heart Roams*³⁹ (1987), c'est à la fois pour son succès et le personnage qu'elle a créé de toutes pièces : une dame âgée dont le visage a

37. Magali, *La duchesse aux jasmins*, p. 216-217.

38. Magali, *L'amour sera du voyage*, p. 178.

39. *Where the Heart Roams* est un reportage de 80 minutes produit et dirigé par George Paul Csicsery et filmé par John Knoop sur les écrivaines de romans d'amour et leurs fans lors de la deuxième *Romantic Book Lovers' Conference* à New York, en 1983.

gardé un peu de la beauté qui la faisait tant remarquer dans les années 1920, des faux cils d'une longueur démesurée qui firent se gausser plus d'une fois les politiques anglais, une coiffure savante et des bijoux voyants. Cette femme-là aime se vêtir de frou-frouantes robes roses. Aux antipodes du rose chargé d'un fort potentiel de sexualité que valorisait la star Jane Mansfield dans les années 1950, chez l'excentrique Cartland, le rose assumé symbolise l'amour pur et le rêve qu'elle vend dès 1923 en adoptant rapidement une vitesse de croisière de deux romans par an puis un rythme effréné à la mort de son second mari en 1963. Ainsi parlera-t-on du paradoxe Cartland quand Delly sœur et frère s'effaçaient totalement derrière leur œuvre : une femme d'affaires avisée, qui se drogue au succès, mettant en scène des jeunes femmes qui n'ont pour d'autre mission que d'aimer leur époux. Une reine du sériel, une écrivaine professionnelle, une signature, dont le seul mot d'ordre se susurre à la Lucienne Boyer, « Parlez-moi d'amour », et surtout « Redites-moi des choses tendres ». Durant près de soixante-dix ans, Cartland n'aura de cesse de « redire » le coup de foudre qui unit deux cœurs et le coup de théâtre qui mène à la félicité.

La marchande de rêves

Par sa naissance, Dame Mary Barbara Hamilton Cartland est issue de la vieille aristocratie anglaise et a du sang écossais dans les veines. Par sa longue vie, le sujet d'un roman d'aventures plus incroyable que celui de Magali : Cartland traverse le 20^e siècle comme journaliste mondaine à moins de 18 ans pour le *Daily Express* (ajoutons le *Daily Mail*, le *Daily Mirror* ou le *Sunday Observer*) et chroniqueuse pendant trois ans pour la revue *Tatler*. Baroudeuse à travers le monde – Asie, Europe ou Amérique –, elle fait construire le premier planeur postal, le *Barbara Cartland*, qui lui vaut le Bishop Wright Air Industry Award en 1984. Elle organise la première course de motos pour dames en Grande-Bretagne en 1931, devient la présidente de l'Association nationale pour la santé, conseillère conservatrice du canton de Hatfield pendant neuf ans dans les années 1950 et milite sa vie durant avec acharnement pour les causes qui lui tiennent à cœur (infirmières de la RAF, gitans, personnes âgées ou santé publique) tout en s'opposant aussi farouchement à l'homosexualité qu'à la pornographie. À ses heures perdues, elle crée une ligne de meubles, s'improvise styliste en papiers peints qui portent les titres de ses romans (1980) et chanteuse avec le Royal Philharmonic Orchestra (1978); à vie, elle est l'amie de Winston Churchill ou de Lord Mountbatten.

Cette traversée d'un siècle entier est scandée par ses romans d'amour, aussi roses que ses tenues. À un roman tous les quinze jours, une vingtaine par an, soit, à plus de 80 ans, vingt ou trente mille mots par semaine, soyons admiratifs d'un rythme d'écriture jamais égalé depuis. Cela eût été impossible sans une discipline de fer, soit deux heures et demie de dictée à ses secrétaires, de 13 h à 15 h 30, quatre à cinq fois par semaine, à raison de trois mille mots à l'heure. Au fil du temps, elle en vient à formater ses romans dans les 150 pages (rarement excède-t-on les 180 pages, publiés en caractères plus gros que ceux de Harlequin), et les divise en paragraphes de deux ou trois lignes. Rien de mieux qu'un enchaînement rapide pour en faciliter la lecture. Point de fioritures, d'enjolivement, Cartland est une infatigable conteuse qui va à l'essentiel : baiser, mariage, bonheur.

Parcourons avec la dame en rose notre alphabet et savourons-en l'effet musical : Arabella, Bettina, Camilla, Diana, Eugénia, Fortuna, Gisela, Henrietta, Ilena, Justina, Karina, Liliana, Marina, Noëlla, Orissa, Paolina, Rosanna, Sylvia, Tamina, Udela, Viola, Wanda, Xénia, Yola et Zaria. Manque-t-il une lettre qu'on se souviendra que toutes ces femmes sont des *Queens of Hearts*⁴⁰. La romancière avoue elle-même avoir peiné au 388^e prénom⁴¹. On veut le croire. En plus de l'impression d'interchangeabilité, cet effet poétique des prénoms instaure un réseau de confiance entre les lecteurs, l'auteure et l'héroïne, certes différent selon que le lectorat est féminin ou masculin, britannique ou non. En effet, les prénoms qui se terminent par la lettre A traînent après eux une longue histoire littéraire. Toute jeune fille nommée Cordelia, Marina, Miranda, Nerissa, Olivia, Ophelia, Perdita, Portia ou

40. Titres encore publiés chez J'ai lu dans les années 2006-2007, sauf mention contraire : Arabella d'Ibstone dans *A Heart in Heaven* (*Un cœur au paradis*), Bettina Charlwood dans *A sign of love* (*Le message de l'orchidée*, 1980), Camilla dans *The Reluctant Bride* (*Une couronne pour un cœur*, 2008), Diana Stanlier dans *Sweet punishment* (*La tour du bonheur*), Eugénia dans *The House of Happiness* (*Ce serait un si beau mariage*), Fortuna Greenwood dans *A Halo for the Devil* (*Fortuna et son démon*, 1983), Gisela Musgrave dans *Stars in my heart* (*Impératrice d'un jour*, 2004), Henrietta Radford dans *The Keys to Love* (*Une si jolie pianiste*), Ilena de Crowthorne dans *Love under the Stars* (*Romance à l'italienne*), Justina Mansell dans *Touching the Stars* (*Si près des étoiles*), Karina dans *The Runaway Heart* (*Le talisman de jade*, 1984), Liliana Parker dans *Mine for ever* (*Fiançailles secrètes*), Marina Fullerton dans *Seeking Love* (*Sous l'ombrelle, un baiser*), Noëlla Crownley dans *Love is the Reason for living* (*Tant de larmes, tant d'amour*), Orissa Fane dans *The Karma of Love* (*Rencontre à Lahore*, 1999), Paolina dans *The Golden Gondola* (*La gondole d'or*, 1987), Lady Rosanna dans *Love Rescues Rosanna* (*L'amour sauve Rosanna*), Sylvia Bradley dans *Living in a Dream* (*L'amour comme dans un rêve*), Tamina de Braithwaite dans *A Hiding* (*À bord du diamant bleu*), Udela dans *Love for sale* (*Un bonheur sans prix*, 1988), Viola Northcombe dans *A Castle on Dreams* (*Pour quelques brins de bruyère*, 2010), la comtesse Wanda Schönborn dans *The Enchanted Waltz* (*La valse des cœurs*, 2005), Xénia dans *Love Leaves at Midnight* (*Le bonheur commence à l'aube*, 1981), Yola de Beauharnais dans *The Castle Made for Love* (*La première étreinte*, 1981) et Zaria dans *Sweet Enchantress* (*Douce enchanteresse*, 1990). *The Queen of Hearts* met en scène Zélie et Sola (*Le double jeu de Sola*, 1992).

41. Gwen Robyns, *La vie extraordinaire de Barbara Cartland*, Paris, Tallandier, ©1984, 1988, p. 124.

Titania porte un legs shakespearien, et, en dehors de la littérature, la mode des prénoms à consonance italienne s'est imposée au 18^e siècle, charriant avec elle une histoire des goûts. La « fille en A » est censée incarner des valeurs méditerranéennes de sensualité, d'intense vie affective et de priorité accordée à la part amoureuse et artistique de l'existence.

La vogue est telle qu'un retour de bâton survient au début du 19^e siècle, après l'invasion des héroïnes de romans gothiques dont la pureté est invariablement assaillie par des comtes vicieux et des barons dépravés, sous la plume de Jane Austen. Dans ses œuvres de jeunesse, elle a donné vie à d'improbables Ethelinda et Jezelinda à seule fin de parodier les goûts de son temps, et par la suite les Louisa, Isabella et Henrietta seront toujours dépeintes comme des personnages prétentieux et superficiels⁴². Depuis, la connotation romantique demeure attachée à ce type de prénoms : au lecteur de choisir la voie du sentiment ou du sarcasme!

Un Richard pour une Jasmina, un Christopher pour une Laura, un Harold pour une Rowena, un Ralph pour une Lucia, un William pour une Miranda⁴³, un Ivan pour une Lydia, etc. Les rois et les comtes alternent avec les vicomtes et les marquis. Ont-ils le malheur de travailler qu'ils sont aventuriers (corsaires, agents secrets, capitaines et commandants), artistes (pianistes, peintres, dramaturges), à moins que ce ne soit dans la diplomatie qu'ils excellent. Et quand Rowena de Rashley affirme à Harold, onzième duc de Crawford, « Que vous soyez duc, prince ou simple manant, je vous aime et je vous aimerai toute ma vie⁴⁴ », comment la lectrice y croirait-elle? Face à la Femme virginale en A, c'est surtout un titre qui se dresse, un homme défini par sa position sociale, essentiellement un « duc », dont l'étymologie confirme la dissymétrie avec la femme (*dux, ducis* : « meneur, chef ») et l'origine militaire la relation amoureuse. Que ce titre soit en Angleterre le plus prestigieux de la hiérarchie nobiliaire n'a certainement pas moins motivé le choix de Cartland que de côtoyer le duc de Sutherland, son modèle. D'ailleurs, n'aime-t-elle pas souligner, en parlant de son écriture, que pour rien au monde elle ne manquerait son « rendez-vous quotidien avec le duc⁴⁵! » L'abondance de héros possédant un titre ducal duplique au masculin l'effet de familiarité des prénoms féminins, qu'ils soient héros ou pères auxquels l'héroïne doit tout, comme dans *Un séduisant chaperon* (*Royal Punishment*, 1985) ou *Voyage en amoureux* (*Apocalypse of the Heart*, 1995).

Certains titres des romans se font écho : *A Duke in Danger* peut se transformer en *Danger to the Duke*, *The Duke Finds Love* en *A King in Love*, *The Duke is Deceived* en *The Marquis is Deceived* ou encore *The Duke Disappears* en *The Duchess Disappeared*. La traduction française ne rend pas toujours ce jeu, si l'on pense aux *Hasards de l'amour* (*The Disgraceful Duke*), *Le manoir du bonheur* (*The Duke Comes Home*), *Sous le soleil de Grèce* (*The Duke is Trapped*), *Fragile bonheur* (*The Dare-devil Duke*) ou *Une si jolie cambrioleuse* (*Saved by the Duke*)⁴⁶.

42. Voir Maggie Lane, *Jane Austen and Names*, Bristol, Blaise Books, 2002.

43. En traduction, collection J'ai lu, avec mention de la dernière parution : Richard dans *This Way to Heaven* (*L'ermite du château*, 2009), Christopher dans *Love at the Tower* (*Une terrible marâtre*, 2008), Harold dans *An Unexpected Love* (*Tant de mystère*, 2008), Ralph dans *A Dream Come True* (*Lucia, mon amour*, 2008), William dans *A Kiss from the Heart* (*Pour un premier baiser*, 2009), Ivan dans *Out of Reach* (*Je marcherai vers toi*, 2008).

44. Barbara Cartland, *Tant de mystère*, Paris, J'ai lu, ©2007, 2008, p. 152, titre anglais : *An Unexpected Love*. On pourra aussi se reporter aux p. 154-155 d'*Un si gros mensonge*, Paris, J'ai lu, ©1986, 1997, titre anglais : *Love and Kisses*.

45. Gwen Robyns, *La vie extraordinaire de Barbara Cartland*, p. 23.

46. Dans l'ordre, avec mention de la dernière traduction chez J'ai lu : *A Duke in Danger* (*Danger pour le duc*, 2005), *Danger to the Duke* (*Michaël mon amour*, 1994), *The Duke Finds Love* (*Le duc et l'amour*, 2002), *A King in Love* (*Un roi amoureux*, 1988), *The Duke is Deceived* (*Piège pour le duc*, 2000), *The Marquis is Deceived* (*Une blonde inconnue*, 1997), *The Duke Disappears* (*Pourquoi m'as-tu trahi?*, 2007), *The Duchess Disappeared* (*La duchesse a disparu*, 2000), *The disgraceful Duke* (*Les hasards de l'amour*, 1980), *The Duke Comes Home* (*Le manoir du bonheur*, 2003), *The Duke is Trapped* (*Sous le soleil de Grèce*, 2009), *The Dare-devil Duke* (*Fragile bonheur*, 2007) et *Saved by the Duke* (*Une si jolie cambrioleuse*, 2009).

Grâce à une production faramineuse, Cartland a recréé « le statut de la cité⁴⁷ », dont le bon fonctionnement repose sur la notion de couple asymétrique, alliance de la vertu féminine et du pouvoir masculin représenté par un titre. Faut-il pour autant s'en insurger avec Jean Pastureau, sous prétexte que la lectrice type de romans d'amour est une provinciale âgée, vivant seule et peu cultivée⁴⁸? Non, car le lectorat de la dame en rose transcende toutes les catégories sociales et professionnelles, les âges et les sexes. Il serait aussi injuste de parler d'intoxication massive que de reprocher à un Proust d'avoir fictionnalisé une époque et une catégorie sociale. Une telle recreation est toujours chargée d'un message; dans le roman d'amour, compte la stabilité du mariage et le respect d'une société codifiée et hiérarchisée. Encore que, dans certains romans d'amour de Cartland, l'idéologie a parfois des accents désagréables.

L'ailleurs et l'hier, pas si beaux, pas si bons

Il n'est pas question d'éducation sexuelle, superbement ignorée par Cartland, même après les progrès en la matière dans les années 1970, que ce soit en France ou en Angleterre sous l'impulsion des féministes. La romancière n'a jamais cédé aux pressions éditoriales, persuadée qu'au fort de son succès, dans les années 1970-1980, c'est justement ce que cherchait le lectorat dégoûté de l'affichage pornographique de l'époque. Le sexe, elle ne le décrit pas, bien qu'elle sous-entende plus d'une fois les cavalcades sexuelles de ces messieurs et les mauvaises mœurs des cocottes et autres gourgandines, dont ses héroïnes, à l'instar de Norina dans *Trop précieuse pour la perdre*, n'ont qu'une vague idée. Ce pan entier de l'éducation est occulté alors que, par ailleurs, grâce à leur père, ces jeunes filles sont douées pour les langues étrangères et possèdent une grande culture, y compris politique, à l'instar des héros dellyens, « doués sur tous les plans ». Cartland aurait eu vent de la réforme anglaise en vigueur dès septembre 2011, rendant obligatoire l'éducation sexuelle à l'école dès cinq ans afin de pallier un taux inquiétant de grossesses précoces, qu'elle n'aurait pas changé son discours d'un iota, et gageons qu'elle n'a pas lu le scandaleux *La garçonne* (1922). En conséquence de quoi ses héroïnes arrivent vierges jusqu'au mariage et leur premier baiser avec l'élue démontre leur inexpérience.

À la fin de la Première Guerre mondiale, *La garçonne*, de Victor Margueritte (1866-1942), déclencha un scandale tel que son auteur, malgré les prises de position en sa faveur comme celle de l'Académicien Anatole France, se vit retirer sa légion d'honneur. Publié l'année où le Sénat refuse le droit de vote aux femmes, le livre raconte les aventures de Monique, que libèrent les incartades de son fiancé. Elle mène ensuite une vie sexuelle épanouie, hommes et femmes alternant dans son lit, tout en acquérant l'indépendance avec son métier de décoratrice. Se permettant ce qu'on permet aux hommes, elle en profite jusqu'au jour où elle trouve l'amour, qui la transforme en épouse dévouée et fidèle.

Se permettre! L'homme, chez Cartland, n'a pas les mêmes droits que la femme. L'asymétrie entre les deux sexes doit être conservée coûte que coûte, quitte à accentuer l'écart entre réalité d'une époque et mise en fiction du sujet amoureux, ce fondement même de l'univers rose. « Et le corps là-dedans⁴⁹? » est forcément une parole d'homme, pas de femme : ainsi rétorque le marquis de Chalamont, mi-amusé, mi-contrit, à Norina rêvant d'une communion d'esprit, de cœur et d'âme dans *Trop précieuse pour la perdre*. Sans rien connaître à la chose, la vierge répond avec candeur que oui, « cela compte, bien sûr, mais ce qui importe réellement, c'est que l'homme et la femme soient à la recherche de l'âme sœur⁵⁰ ». Quelques émois féminins au geste masculin – une caresse, un baiser – ne suffisent pas à affirmer que l'érotisme est l'une des préoccupations⁵¹ de Cartland, et lorsque *Trop précieuse pour la perdre* s'achève sur l'affirmation que les amoureux ont enfin trouvé l'amour total (esprit + cœur + âme + corps), la lectrice a dû se contenter de peu de preuves physiques. À se demander si la sensualité de l'héroïne type de Cartland ne filtre que

47. Jean Pastureau, « Le bel ailleurs, le bon hier », dans *Amours, aventures et mystères*, p. 54.

48. *Ibidem*, p. 51.

49. Barbara Cartland, *Trop précieuse pour la perdre*, Paris, J'ai lu, ©1991, 1992, p. 91.

50. *Ibidem*, p. 91.

51. On ne peut, en effet, parler de constante. Certes, à la fin de *Fiançailles forcées* (époque de la Régence anglaise), la charge érotique manifeste ce que beaucoup d'autres romans ignorent, avec yeux brillants, lèvres qui frémissent du baiser reçu, sensations étranges qui parcourent le corps de l'héroïne et orgasme (« de caresse en caresse, Dorian la transportait toujours plus haut dans un ciel illuminé d'un soleil radieux ». Voir Barbara Cartland, *Fiançailles forcées*, Paris, J'ai lu, ©1984, 1994, p. 148, titre anglais : *The Bargain Bride*).

dans ses hésitations langagières (retranscrites par des points de suspension) devant l'homme qui la trouble, hésitations hors texte utilisées dans l'œuvre complète autant que les rougissemments dellyens, pour marquer la peur de déplaire et peut-être la virginité, sans réelle efficace érotique. Ainsi est-elle la Femme en A et en...

En revanche, comme chez ses prédécesseurs français, l'œuvre de la marchande de rêves n'échappe pas à l'éducation morale sous le rose de l'évasion. Les hommes sont braves et riches, les femmes, innocentes, ont une grandeur morale et spirituelle qui prolonge celle des chastes dellyennes. S'adjoignent des leçons de géographie et d'histoire, plus précises et détaillées que les françaises, un peu moins documentées que celles de l'écrivaine anglaise Georgette Heyer et sans s'embarrasser comme elle de détails.

Avec l'écrivain professionnel Jeffery Farnol (1878-1952), Georgette Heyer (1902-1974) invente le très anglais *Regency romantic genre*, romans d'amour qui se déroulent durant la Régence anglaise, donc entre 1811 et 1820 au strict sens historique, période souvent élargie à la tranche 1795-1837 dans sa représentation romanesque. Dans la lignée d'Austen, *Regency Buck*, qu'elle publie en 1935, inaugure cette sous-catégorie du roman historique, aussi populaire en Angleterre que le genre western aux États-Unis, et qu'incarne aujourd'hui Mary Balogh (1944-), la prolifique écrivaine britannico-canadienne dont quelques titres sont traduits chez J'ai lu. Du côté des romans de la Régence de Cartland, on lira à profit *Le duc et la fille du pasteur* (*The Duke and the Preacher's Daughter*), qui se déroule dans l'Angleterre de 1817, de même qu'*Un si gros mensonge*, même pays, même année. Et on signalera à toutes fins utiles que Heyer a plus d'une fois accusé Cartland de plagiat, entre autres, de *Ce merveilleux passé* (*These Old Shades*, 1926), qui aurait servi à plusieurs livres de la dame en rose, dont *Le valet de cœur* (*Knave of Hearts*, 1950).

Tout en instruisant ses lecteurs, Cartland s'amuse donc à faire de Gisela Musgrave le sosie de Sissi, que celle-ci envoie à sa place chez Lord Quenby dans *Impératrice d'un jour* (*Stars in my Heart*). Quant à la pauvre Sheena, elle est propulsée à la cour d'Henri II, où se nouent des intrigues politiques, se succèdent les empoisonnements et les messes noires dans *Un mal caché* (*The Hidden Evil*). Que dire de Zivana! En 1900, durant la révolte des Boxers en Chine, elle se déguise en concubine « de paille » pour servir de couverture à Stanton, agent des services secrets britanniques, dans *L'amour fou de Zivana* (*The Dragon and the Pearl*). Typiquement Cartland, les romans s'ouvrent volontiers sur la rubrique « note de l'auteur », quitte à ce que ce soit une leçon de choses : un résumé de la flagellation dans la Royal Navy pour *Un séduisant chaperon*, une définition de l'amnésie pour *Voyage en amoureux*, un rappel du statut des duels à l'ère victorienne pour *Un si gros mensonge* et une comparaison entre leur perception en France et en Angleterre pour *Le duc et la fille du pasteur*. Ces brèves leçons complètent les précisions concernant la relation d'un lieu (Cannes) et l'aristocratie du monde entier à la fin du 19^e siècle pour *Trop précieuse pour la perdre*, voire les lieux exotiques que l'auteure a visités, avec toujours en tête la notion d'authenticité. « J'ai décrit Constantinople dans ce roman telle que je l'ai découverte en 1928⁵² » est la première phrase qui ouvre les aventures du duc de Buckminster et de la princesse Milita.

Constantinople, Cannes, Paris, Londres, Ceylan, Cornouailles, Pékin, Bali, Haïti ou Saint-Petersbourg : Cartland joue à fond la carte de l'exotisme en faisant voyager ses lectrices à travers le monde, tout en veillant, idéologie oblige, à ce que l'Angleterre reste le point central de sa mappemonde fictionnelle, comme la France l'était pour Delly, du Veuzit et Magali. Que la temporalité privilégiée soit le 19^e siècle et en particulier la période de la Régence anglaise confirme cette volonté car, en plus d'un surcroît d'évasion, d'un renvoi à un passé historique dont nos sociétés actuelles se sont détournées au profit de l'événementiel, l'amour selon Cartland se vit au diapason de l'hégémonie britannique, à son âge d'or, manière de faire coïncider la réalisation amoureuse et le rayonnement d'une culture, d'une politique et d'une économie. Serait-ce le bel ailleurs associé au bon hier de Pastureau?

Un séduisant chaperon dévoile de quelle manière l'idéologue met en scène sa vision de l'amour comme élément essentiel du bien-être de la Cité, en fusionnant en un personnage, le marquis Stanwin de Weybourne, le bon mari et le brillant homme de pouvoir. Face à lui, il y a d'abord le comte de Castleton, cocu qui mésestime sa valeur en duel et le paye par une blessure physique et narcissique; le prince Fredrick du Bălutik, ensuite, que lady Clotilda doit rejoindre dans son pays pour que leurs noces

52. Barbara Cartland, *Croisière à Constantinople*, Paris, J'ai lu, ©1980, 2004, p. 5.

y soient célébrées tambour battant. Faisant office de chaperon pour la jeune femme durant le voyage, en 1860 précise-t-on, le marquis réinvente Tristan conduisant la fiancée Iseult au roi Arthur, mais c'est un Tristan au passé volage que la reine Victoria envoie en punition – en expiation même – du duel avec de Castleton. Nul besoin de philtre cependant, de Weybourne tombe sous le charme de la belle, en oubliant jusqu'à son ancienne vie de débauche. Qu'il prenne conscience de ce qu'est le prince du Bälutik le remplit d'effroi : déviant sexuel qui prend son plaisir en fouettant les femmes à tour de bras, intransigeant au point de ne souffrir une quelconque contrariété, le prince se montre injuste envers le peuple qu'il dirige d'une main de fer et envers sa cour, à qui il impose de parler allemand. S'ensuit une fictionnalisation teintée d'idéologie dans la mouvance de la triade philosophique du 16^e siècle, Modernes/Anciens/Sauvages, bref d'un humanisme réinventé en faveur de l'Angleterre, des Anciens et des Sauvages colonisés ou à coloniser. Le prince allemand est perçu comme un monstre moderne refusant en bloc communication et civilisation; aux antipodes, le marquis est un homme courageux issu d'une grande lignée et un animal social en quête d'authenticité, bientôt comblé par lady Clotilda, objet de son respect intellectuel et sujet d'admiration pour sa bonté envers les démunis. Il est aussi flatté de son besoin de protection. Et de protection, elle en aura besoin, quand ils seront faits prisonniers en Albanie par des bandits. De sorte que, antérieurs à la triade Modernes/Anciens/Sauvages, les duos Chrétiens/Païens de l'époque médiévale et Grecs/Barbares de l'Antiquité aident à la recomposition fictive du monde comme suit : Anciens, Chrétiens, Grecs (ou Romains) contre Modernes, Païens, Barbares. Ce pourquoi le marquis et la jeune promise se marient pour échapper au pire et passent leur lune de miel à Naples, lieu de la beauté de l'art et de l'expression de la foi en Dieu. Lieu, enfin et surtout, de la révélation (stéréotypée) de l'amour pour l'héroïne, dont la tête tourne et qui, dès que ses lèvres sont scellées par celles de son mari, a l'impression que « les portes du paradis » s'ouvrent et que « les rayons du soleil » la nimbent, « chassant brusquement le gris de ses peurs enfantines, et ses trop lourds chagrins⁵³ ». Il suffit d'une bonne nouvelle – la mort du prince – pour que les deux amoureux soient transportés « dans un monde féérique illuminé par la magie de leur amour, un monde qui leur appartenait pour l'éternité⁵⁴ ».

Les nuages ne sont pas loin : le rêve de Cartland se paie au prix de la crispation idéologique qui expulse la complexité individuelle au profit de la typification et d'un schéma simple où, si un camp est valorisé, c'est au détriment d'un autre. Soi (l'Anglais) est dans son bon droit (le marquis, dans l'exemple ci-dessus) contre l'Autre à éliminer (l'Allemand ou le Russe). Que cette crispation doive se nourrir de ressassement et nous aurons compris combien l'adéquation entre « idéologique » et romans sériels peut s'avérer dangereuse, voire contre-productive pour le roman rose. Dans *Voyage en amoureux*, le nerf de la guerre n'est pas tant l'amour entre lady Frederika-Alicia-Victoria, dite Alicia, et le prince Lintz de Rasgradie, amour expédié en dix-sept pages à la fin du livre (premier baiser, déclaration, lever du malentendu et préparation du mariage), que la menace russe dans les petits pays des Balkans. La reine Victoria a trouvé une parade efficace : envoyer des jeunes filles de sang noble aux chefs d'État célibataires, qui implorent cette faveur afin d'obtenir la protection de l'Empire britannique. Que cela serve de dialogue explicatif en début du roman entre la reine et son premier ministre, la chose se comprend, puisque la sacrifiée pour raison d'État n'est autre qu'Alicia. Que le dialogue se répète sept autres fois n'est certainement pas nécessaire. En effet, moins de quinze pages après le premier dialogue, Lady Mary explique à Alicia, et à travers elle au lecteur : « Il faut dire que Sa Majesté a rendu d'énormes services à certains princes des Balkans en leur permettant d'épouser des princesses anglaises de sang royal. Dès que les Russes savent que l'une de ces petites principautés se trouve sous la protection de l'Empire britannique, ils n'osent plus s'y attaquer. Et cela, sans même que Sa Majesté ait besoin d'envoyer ses troupes⁵⁵. » Si le lecteur n'a pas compris de quoi il s'agit, il a pour séance de rattrapage l'échange entre Victoria et le duc, une dizaine de pages plus loin (« Vous savez certainement que les désirs d'expansion du tzar de Russie m'ont toujours déplu⁵⁶ » rappelle la reine au père d'Alicia, avant un développement de sept pages sur le sujet), puis quelques pages après entre le duc et sa fille – annulant de fait l'intérêt narratif du dialogue entre Lady Mary et elle –, où l'on reprend exactement les mêmes éléments. Le lecteur est-il toujours sourd aux arguments? Au chapitre suivant, le secrétaire d'État aux Affaires étrangères de Rasgradie explique une nouvelle fois l'argumentaire au duc et à sa fille, suivi d'une explication entre le secrétaire et le duc (« La Rasgradie est en danger⁵⁷ »...). Manque alors le point de vue du prince, qui n'a nulle envie de se marier : après un répit pour le lecteur, ce manque est comblé par un monologue intérieur puis une discussion avec un officier⁵⁸.

53. Barbara Cartland, *Un séduisant chaperon*, Paris, J'ai lu, ©1985, 1994, p. 145.

54. *Ibidem*, p. 155.

55. Barbara Cartland, *Voyage en amoureux*, Paris, J'ai lu, ©1995, 2006, p. 20.

56. *Ibidem*, p. 31.

57. *Ibidem*, p. 57.

58. *Ibidem*, p. 76-77 et p. 103-107.

Pour finir, le prince rappelle ses devoirs à Vénus, dont il est tombé fou amoureux et qui n'est autre qu'Alicia, amnésique depuis un accident de train : « Je vous aime comme je n'ai jamais cru pouvoir aimer un jour » lui avoue-t-il avant de se reprendre « Hélas, rien n'est possible⁵⁹ ! ».

Tout est dit, au détriment du développement amoureux et de la psychologie des personnages à la Delly, sans compter les descriptions, limitées à l'essentiel (campagne anglaise, château ou maigres détails du physique des héros) dans l'univers Cartland. D'érotisme, nulle trace. Reste le « grief remâché », comme dirait Marc Angenot⁶⁰, qui rapproche le roman d'amour à la Cartland de certains romans d'espionnage. Impossible de faire abstraction de cette teneur idéologique sous peine d'ignorer en quoi la romancière réinvestit le ressentiment anglais de la guerre froide et sous quel angle cela détermine la présentation de ses personnages, de leurs agissements, de leurs façons d'être. Ses héros sont définitivement *made in Britain*. Lorsqu'on crée pour elle, forte de son succès planétaire, la collection « Barbara Cartland's Library of Love » (Bantam Books, New York), les romans préférés de l'auteure sont naturellement... britanniques.

Cartland, une caution pour une collection

Comment lancer une nouvelle collection sous l'égide de Cartland et mettre les atouts de son côté, sinon en fédérant chaque ouvrage par une accroche et une photographie de la dame en couverture, après avoir ciblé le public favorable, en l'occurrence celui des États-Unis et de la France? Au plus fort du succès de la dame en rose, dans les années 1980, Bantam Books inonde le marché américain, laissant à J'ai lu, qui publie déjà son œuvre romanesque, la part d'un public français déjà conquis. Comparons le travail de marketing et le graphisme utilisé pour un roman de l'auteure et un autre publié dans cette collection afin de comprendre combien c'est la figure d'autorité qui fait vendre – les autres romanciers étant peu nombreux et oubliés, si tant est qu'ils fussent connus hors de la Grande-Bretagne pour certains. Chez J'ai lu, la couverture d'un roman Cartland met en avant la signature en grand lettrage rouge, reléguant en dessous le titre, taille réduite et lettrage noir. En quatrième de couverture, une photo de la Lady en fourrure et gros bijoux accompagne un petit texte qui rappelle qu'elle « est l'auteur contemporain le plus lu au monde » et que son secret, c'est de savoir « toucher le cœur de ses lectrices et faire entrer dans le rêve dans chacun de ses romans ». Pour la collection, l'accroche « Les romans préférés de Barbara Cartland » est en haut de page de couverture, suivie du titre du roman en gros caractères de même couleur (blanc) et, en dessous, de taille plus petite, le nom de l'auteure. En omettant sur la quatrième de couverture le nom de l'auteure et en précisant, au-dessus du résumé, que « Barbara Cartland présente les grands romans d'amour de sa jeunesse », J'ai lu renforce la confusion possible entre la signature et l'auteure. Parmi ceux de la liste privilégiée, on citera E.M. Hull (1880-1947), Elinor Glyn (1864-1943), Jeffery Farnol (1878-1952), Ethel M. Dell (1881-1939) et Berta Ruck (1878-1978). Ainsi Cartland a-t-elle trouvé une manière de « recréer » artificiellement du sériel tout en rééditant des œuvres qui ont marqué leur époque et sa jeunesse, excluant de fait des livres lus plus tardivement, comme ceux de Jane Austen. Artificiellement, en effet, car bien que les éditions J'ai lu n'en fassent pas mention, ces romans sont souvent abrégés pour « entrer » dans le format Cartland des 150 pages, voire adaptés pour ne pas trop déstabiliser le lectorat. Autant dire que sous couvert de promotion, c'est d'autopromotion qu'il s'agit.

Toutefois, nul ne peut remettre en cause le fait que certains romanciers de la collection ont eu une influence sur la romancière, ne seraient-ce que Jeffery Farnol et son intrusion dans le genre de la Régence, qu'elle va elle-même si souvent exploiter, ou les romans empreints d'érotisme d'Elinor Glyn, qui écrit *It* (*Le coup de foudre*), adapté en 1927 et incarné par Clara Bow, la « femme *It* » (*It Girl*), c'est-à-dire celle qui a autant de charme que de personnalité, du « *sex appeal* », dirait-on.

59. *Ibidem*, p. 142-143.

60. C'est à Marc Angenot que l'on doit l'expression « grief remâché ». L'idéologie du ressentiment se nourrit du désenchantement puis se traduit par une série de griefs injustifiés envers ceux qui sont désignés comme responsables d'un état de crise (Marc Angenot, *Les idéologies du ressentiment*, Montréal, XYZ, 1996).

Pour s'adapter au marché français, J'ai lu traduit volontiers les titres originaux en insérant des prénoms féminins. A-t-on parlé de la manie de Cartland avec la femme en A, que dans le cas d'Elinor Glyn la redondance des titres, dans la traduction J'ai lu de 1981, suit invariablement le même schéma, un adjectif suivi d'un prénom féminin souvent exotique : *Candide Évangéline* (l'angélisme étant redondant avec candide), *Mystérieuse Alathéa* (le prénom est lui-même mystérieux), *Ardente Amaryllis* (fleur rouge) ou *Sauvage Kamala* (le K connotant un exotisme indompté pour un prénom étrange) et *Inaccessible Zara* (à la consonance moyen-orientale)⁶¹.

Huit ans avant l'influence discrète du « *It* » sur son œuvre, Cartland dévore *Le cheik* (1919) d'Edith Maude Hull : grâce à ce roman, affirme-t-elle, elle vient à bout de l'écriture de son premier roman sentimental en trois mois, *Jigsaw* (1925, traduit en six langues), dans lequel l'héroïne Mona ne cède pas à la tentation faite homme sous les traits d'un duc aux cheveux d'ébène et retourne vers Lord Leadenhall, héritier du duc de Glenal. Somme toute est-ce une épuration du livre qui l'a inspirée, car *Le cheik*, qui conte les risques et les joies du voyage au féminin, est autrement sulfureux et subversif. Chez Hull, en effet, même si le premier baiser fait naître en la jeune Diana un troublant désir, la suite est sans équivoque : « Elle avait lutté, lutté jusqu'à l'extrême limite de ses forces – quand ce combat inégal l'avait laissée pantelante, quand son corps tout entier n'avait plus été que meurtrissures intolérables sous les mains brutales qui l'avaient obligée à se soumettre⁶² ». Malgré ses larmes et ses prières, Diana se fait donc violer par le cheik Ahmed ben Hassan puis apprend le mot « soumission⁶³ ». Ce roman amorce le thème depuis largement répandu de la fabula du désert, qui articule dépaysement total et choc des cultures entre l'homme et la femme, rendant toute son acuité à la confrontation polémique, de fait excessive et passionnée dans un espace de liberté. Diana le sait bien, qui tente de poignarder le cheik avant de lui tomber dans les bras.

Pour une génération, la star hollywoodienne Rudolph Valentino incarne à l'écran *Le cheik* (1921), qui fait de lui le *sex-symbol* de la période du cinéma muet. Ce film remporte un grand succès, comme sa suite, *Le fils du cheik* (*The Son of the Sheik*, 1926, aussi adapté d'un roman de Hull), dans lequel Valentino joue le rôle du père et du fils. Avec un moindre succès, il a aussi pris les traits de Lord Hector Bracondale dans *Beyond the Rocks* (roman d'Elinor Glyn de 1905, film de 1922 et même année roman illustré des photos du film avec Valentino et Swanson).

Cartland refuse net que ses héroïnes se fassent déflorer par les hommes avides de sexe, de sorte que Lady Clotilda d'*Un séduisant chaperon*, Arilla d'*Un si gros mensonge* et Skye Standish du *Baiser du diable* (*The Kiss of the Devil*, adaptation du *Cheik* considérée comme un des meilleurs romans de Cartland) évitent de peu le viol tandis que Luciana du *Duc et son dilemme* (*The Duke's Dilemma*) échappe au triste sort de fille de joie à Milan. À moins que l'écrivaine ne privilégie la confusion chez le héros entre désir de possession physique et amour total, nous faisant rapprocher la fougue de Sir Robert Sheldon (*The Hidden Heart*, 1946) de celle de Christian de Tarlay (*Mitsi*, 1922, de Delly) pour une scène avortée de séduction qui conduit à la fuite de l'héroïne⁶⁴, avant la prise de conscience masculine qui rétablit l'ordre et conduit au mariage. Ce faisant, Cartland adopte davantage le ton romantique des romans de la Régence que celui, volontiers érotique, de la fabula du désert, dont elle préfère conserver l'exotisme. Ou encore, elle favorise cette prose un peu vieillotte de Berta Ruck, que les francophones peuvent goûter dans *Le pont des amours* (*The Bridge of Kisses*, 1917), une fois le roman dépoussiéré par la marchande de rêves et traduit par Brigitte Ariel. À qui doit-on le ton badin de ce roman, qui fait ignorer à Joséphine Dale dite Jo, la mal fiancée, que ses tentatives pour marier

61. Dans l'ordre, en version anglaise : *The Vicissitudes of Evangeline* (1905), *Man and Main* (1922), *The Price of Things* (1919), *The Great Moment* (1923) et *The Reason Why* (1911).

62. E.M. Hull, *Le cheik* (*The Sheik*), Paris, J'ai lu, ©1919 et 1977 pour la version Cartland, 1981, p. 39-40, coll. « Les romans préférés de Barbara Cartland ».

63. *Ibidem*, p. 54.

64. Barbara Cartland, *Un cœur caché*, Paris, J'ai lu, ©1946, 1984, p. 156-157, titre anglais : *The Hidden Heart*. D'ailleurs, on pourra comparer la trame de Mitsi et d'*Un cœur caché* : un homme blessé, veuf, avec un enfant dont l'héroïne s'occupe; la grand-mère du héros (*Mitsi*) et la mère (*Un cœur caché*) qui s'avèrent être des monstres; des serviteurs dévoués qui au fils qui à la (grand-)mère, etc. De plus, on notera la complexité du roman de Delly et la réduction des rebondissements chez Cartland.

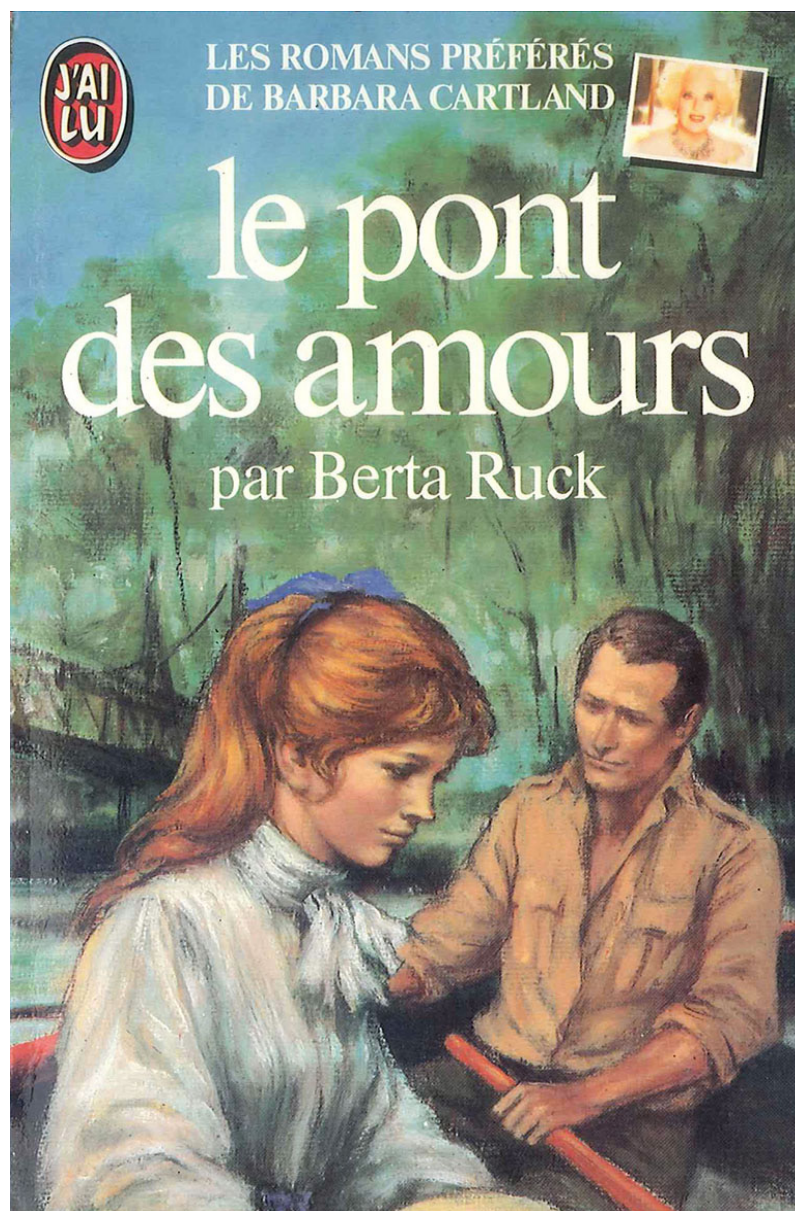
Dick Rowlands à une autre sont toutes vouées à l'échec puisqu'il l'aime, elle? À Ruck seulement, en partie à Cartland, un peu à la traductrice? Qu'importe, les situations cocasses s'enchaînent, distrayant le lecteur dès la première page quand la narratrice Jo résume sa vie :

« Comprenez-moi : à la maison, c'est moi qui assume toutes les responsabilités. Je gère le budget de la famille et je m'occupe entièrement de mes petits cousins, Cecil et Harry, qui vivent avec nous depuis que leurs parents sont partis pour les Indes. Nous les avons surnommés les "crapauds turcs", parce que leur petite taille ne les empêche pas d'être parfaitement insupportables!

C'est également moi qui veille sur ma sœur Daisy, qui est bien trop préoccupée par sa musique pour s'intéresser aux nécessités quotidiennes. Et, enfin, je tiens le rôle de mère auprès de maman qui refuse obstinément de devenir adulte.

Mais revenons au jour fatidique où, pour couronner le tout, on me confia la charge d'un fiancé⁶⁵. »

La suite est à l'avenant, plaçant *Le pont des amours* dans la lignée des romans qui annoncent la *chick lit*. Hormis l'ingrédient majeur, l'amour, rien ne sert de vouloir établir des comparaisons entre *Le cheik* et *Le pont des amours*.



Ce choix de styles et de sous-genres révèle un dernier paradoxe, lié cette fois au marketing de la littérature sérielle : 1) les lecteurs de Cartland cherchent dans ses romans l'identique, le même, supportant à peine quelques variables, ce pourquoi *Le baiser du diable*, loin du romantisme habituel, en a déstabilisé plus d'un; 2) ils achètent les romans de la collection « Les romans de Barbara Cartland » non pour leur contenu mais pour la signature faisant autorité; 3) or, cette collection leur offre un large panel. Limite de la marchandisation des romans sériels, même si dans tous les cas, c'est toujours d'amour qu'il s'agit? La collection

⁶⁵. Berta Ruck, *Le pont des amours*, Paris, J'ai lu, ©1917, 1983, p. 5, coll. « Les romans préférés de Barbara Cartland », titre anglais : *The Bridge of Kisses*.

s'arrête rapidement, le temps de prouver que Barbara Cartland est sans conteste la marchande absolue de rêves au 20^e siècle, une dame aussi rose que ses romans, une femme d'affaires à l'instinct de tueur. La reine du sériel. Nul n'a pu, pour l'instant, rivaliser avec elle.

Qu'après la guerre de 1939-1945 les explorations du monde et l'acquisition de vacances payées ouvrent les perspectives exotiques (l'Espagne, les États-Unis, la France, l'Italie, la Russie et la Chine), nul ne s'en étonne vraiment. Les écrivains français, anglais ou états-uniens poursuivent cette formule implicite du roman d'amour, déjà gagnante dans l'Antiquité et la sérialisation marchandisée par l'industrie du livre ne fait que s'accorder, comme toujours, aux évolutions sociales et économiques des pays distributeurs. En revanche, que dans la première moitié du siècle, l'écriture elle-même change de main si rapidement, voilà qui laisse coi. Car l'amour au temps du roman vingtiémiste est en proie non pas à un mais à trois déplacements géographiques, économiques et idéologiques : les romans *made in France* du début du siècle, avec les bourgeois montants et les aristocrates résistants, s'américanisent avec du Veuzit et Magali, et ceux *made in Britain* de l'empire Cartland se referment sur l'âge d'or d'une Angleterre posée comme « sauveur du monde », avant d'être et les uns et les autres pilonnés par le *bulldozer* canadien connu sous le nom de Harlequin. Que de changement, aussi, quant à l'image de l'auteure : de Delly à Cartland, l'écrivaine professionnelle s'expose, quand elle ne se surexpose pas, rompant avec la romancière populaire tapie dans l'ombre au profit d'une posture assumée d'auteure de grande diffusion. Cette confusion entretenue à grand renfort de manœuvres publicitaires n'est qu'un camouflet, et Cartland a su se construire un personnage de « marchande de rêves » excentrique.

Au cœur de la romance, l'héroïne s'adapte moins au temps qu'au ton désiré par l'auteur : pour le couple Delly, elle est cette orpheline parée de toutes les qualités, chez du Veuzit et Magali, l'aventurière ou la jeune femme responsable qui travaille avant le mariage, chez Cartland, la vierge en A et en... jusqu'au nouveau marché de romans historiques porno-*soft* des années 1980, qui redéfinira la donne. En dissociant le langage du corps et celui du cœur, qu'elle limite à son strict minimum les péripéties pour préférer un unique coup de théâtre, Cartland a su se distinguer d'une collection dépolitisée dont la kyrielle d'auteurs jouent à la fois sur les actions et les malentendus, mais elle rompt aussi avec la recette dellyenne pour qui corps et cœur s'accordent. Sans lui être fatale – Cartland a ses *fans* –, cette coupure a bénéficié à Harlequin qui a su, dans ses premières publications, prolonger l'esprit Delly en favorisant la lente progression du sentiment et du désir amoureux plutôt que le coup de foudre. Ce ne sont jamais des modifications structurelles, le sériel amoureux se définissant par la répétition du schéma canonique (rencontre, confrontation, polémique, séduction, révélation de l'amour et mariage) avec, selon les uns et les autres, des changements de surface plus ou moins importants – chez quelques Delly et d'une manière évidente dans l'œuvre au complet de Cartland, le rêve tient de la crispation idéologique, parfois au détriment de l'essence du roman d'amour.

À un fort noyau de stabilité s'agrègent en réalité, dans le roman d'amour du 20^e siècle, des éléments singuliers qui se mettent en relation et articulent une série de polarisations nette : la lenteur du sentiment contre le coup de foudre, la vierge contre l'engagée, l'acculturation contre la crispation nationaliste, l'écriture dense contre l'écriture-fleuve, etc. De telles polarisations agrèment une histoire d'amour mise en récit. Jusqu'ici, on pouvait parler de courants traversant le roman sentimental, à présent la lectrice a le choix du dire d'amour – choix qui résulte de cette prolifération phénoménale du produit sur le marché. C'est sur ce point qu'il y a une distinction significative entre le roman sentimental et le roman d'amour : le nombre de variantes augmente et avec lui les positions idéologiques divergent, en fonction du regard posé sur l'ici et maintenant, l'hier et l'ailleurs. Si l'on continue de multiplier les décors, à l'instar des romans grecs et byzantins, on voyage maintenant beaucoup dans le temps, les belles changent de robes selon l'époque choisie, on troque les perruques contre des casques de moto. Dans de telles conditions, changer de médium ne pose guère de difficulté : roman-photo, film raconté, bande dessinée, *romance comics*, *shōjo manga* et feuilleton télévisé ne desservent pas le discours amoureux. Au contraire, c'est sa raison d'être, puisque la mise en récit est ainsi conçue, sans que sa structure canonique s'en trouve bouleversée. Elle vise le déploiement médiatique, engage une circulation constante, des romans-feuilletons du 19^e siècle au phénomène télévisuel que représente la télé réalité depuis quelques années. À croire que le sériel amoureux, si prompt à ce que « leurs yeux se rencontrent », n'attendait que des images en mouvement. Pour le meilleur ou pour le pire, c'est toute la question.



CHAPITRE 10

Entre lire et regarder

Ni pragmatisme, ni formalisme : notre démarche ne cherche pas à définir le genre à partir de lectures comme dans le chapitre « Percevoir, ressentir, raconter » ni, inversement, à cerner les genres canoniques pour descendre vers les œuvres comme dans les chapitres historiques, mais d’opter pour une démarche transversale. Nous prenons plusieurs portes d’entrée : celles des différents médias, afin de sortir de l’idée reçue selon laquelle l’univers de la lectrice ne serait que répétition et aliénation. Nous verrons comment se construit l’univers de la lectrice d’aujourd’hui. Comment, à travers elle, se conjugue l’amour au temps présent. Pour reprendre le fil de notre interrogation sur le caractère universel du thème amoureux et ses déclinaisons selon les époques, qu’en est-il des différents médias au cours d’une même époque? Nous avons vu ce que devenait le sujet dans le roman d’amour au 20^e siècle, lorsqu’il est accaparé par la sérialité : considérons à présent si d’autres véhicules médiatiques (bandes dessinées, séries télévisées) empruntent certaines de ses formes depuis les années 1950, et face à des discours amoureux qui ne relèvent plus à proprement parler de la fiction (magazines féminins, émissions de télé-réalité), voyons si l’investissement de la lectrice est comparable à ce qui se produit à la lecture du roman d’amour.

Effets d’hybridation, de croisement sont à l’ordre du jour, dans un esprit d’ouverture générique hérité du siècle dernier. Traditionnellement, la critique littéraire tend à définir l’œuvre selon un genre préétabli, quitte à parler de croisement intergénérique sitôt qu’une œuvre ne répond pas à un modèle donné : *Le seigneur des anneaux* (J.R.R. Tolkien), qui croise épopée et *fantasy*, est classé comme sous-branche de la science-fiction avant d’en être exclu; dans la foulée des premières aventures de frère Cadfael (Ellis Peters), *Le nom de la rose*, d’Umberto Eco, conforte la mode du roman policier médiéval; *Twilight* (Stephenie Meyer) entremêle le fantastique et le roman d’amour. « Sous-genre », « sous-catégorie », « sous-branche » sont autant d’expressions bâtarde pour répondre à notre soif de classement – le préfixe pouvant même contenir une forme de dévalorisation. Nous prenons le parti inverse d’étudier la production et les habitudes de consommation pour voir comment certains formats traversent cette vision cloisonnée. Le roman d’amour, que l’on décline en sous-catégories, échappe-t-il à cette pratique? Nous le savons, l’influence contextuelle, la part idéologique, les volontés politiques et les avancées sociales modulent ce genre que l’on pourrait croire fermé à tout jamais. Or, il est mouvant, insaisissable, purement contextuel, même si cette lourdeur qui le contraint n’élimine pas toute créativité, innovation, voire production d’une œuvre majeure. Cette mobilité se vérifie en particulier dans les formes influencées par le roman d’amour, de la bande dessinée au feuilleton télévisé en passant par le roman-photo.

L’image en plus

L’amour au temps présent ne se lirait plus, il se regarderait : tel est le constat qu’on serait tenté de faire, partant de l’idée que le régime médiatique est avant toute chose un régime de l’image et que l’amour, au même titre que n’importe quel autre thème littéraire, serait passé par profits et pertes. On regarde des séries télévisées à fort contenu sentimental (*The Bold and the Beautiful*, *The Young and the Restless*), fût-ce sur un mode ironique (*Desperate Housewives*, *Ugly Betty*¹), des émissions de télé-réalité où des couples se forment et se déchirent, et si le grand public s’intéresse encore à lire des histoires de bonheur et de rupture, il se tourne vers la presse à scandale (rebaptisée « presse *people* », faux anglicisme laissant croire qu’il faut être traqué par les journalistes pour exister parmi « les gens »). Or, puisque les photos s’affichent à la une de ces magazines eux-mêmes en tête de gondole chez les buralistes, il faut croire que leur succès ne tient pas au seul visuel – ou alors, à quoi bon acheter un magazine dont l’intérêt principal est placardé à tous les coins de rue? S’ils se vendent, c’est bien que l’acheteur ne se contente pas de la photo, mais réclame le récit qui l’accompagne, de même que la série télévisée tire son succès d’être justement série avec un développement narratif, et qu’une émission de télé-réalité (essentiellement pilotée par la maison de production) qui présente de simples moments de vie sans intrigue perd rapidement son intérêt et son public. Loin de s’opposer, texte et image, dire d’amour et représentation se complètent et entretiennent des rapports où se mêlent illustration et suggestion.

1. *The Bold and the Beautiful* est renommé *Amour, gloire et beauté* en France, *Top Modèles* au Québec et *Tops Models* en Suisse, en Belgique, au Luxembourg et au Maroc. *The Young and the Restless* est connu en France et au Québec sous le nom *Les feux de l’amour*. *Desperate Housewives* et *Ugly Betty* gardent les mêmes titres en France. Au Québec, c’est *Beautés désespérées* et *Chère Betty*.

Le triple paradoxe de l'illustration

« Tout un monde d'évasion », promet le slogan le plus célèbre de Harlequin. C'est dire que le roman d'amour stimule en premier lieu l'imaginaire de la lectrice tout en promettant un univers homogène, « un monde », promesse qui se trouve renforcée par la signalétique claire de la couverture. D'abord, ce losange généralement placé en haut à gauche avec, au milieu, un Arlequin de théâtre (centré dans le losange, entre « collection » et « Harlequin » dans la version canadienne, mais qui disparaît en France au profit d'un losange blanc), ensuite l'intitulé de la sous-collection, plus visible que le nom de l'auteur ou le titre du livre : ces dispositifs signalent à la lectrice qu'elle sait d'avance à quoi s'attendre, quitte à donner l'impression que les produits Harlequin sont tous interchangeables. Pourtant, lorsqu'on examine l'illustration de couverture, un triple paradoxe apparaît. Premièrement, les représentations mentales de la lectrice sont orientées par une image qui donne à voir plus qu'elle ne laisse libre cours à la rêverie, surtout depuis que les photographies ont remplacé les dessins en 1993. Ce changement de maquette a été vivement critiqué par de nombreux auteurs, qui voyaient dans ce parti pris une inscription de la série dans un régime médiatique de l'image, de la visibilité exacerbée, de l'exposition crue, alors que la collection était perçue comme une échappatoire. Deuxième paradoxe, qui découle du premier, que l'illustrateur imite des acteurs de l'époque (ainsi Yul Brynner par Jean Mascii pour la couverture de la traduction française de *Yargo*, de Jacqueline Susann) ou que des modèles posent en couverture pour J'ai lu, par exemple, il s'agit avant tout de présenter un physique reconnaissable, et tant pis s'il ne correspond pas à la description du héros donnée par l'auteur!

Parmi ces mannequins, citons le musculeux Fabio Lanzoni, dit Fabio, dont le poitrail généreusement offert, la mâchoire carrée et la longue chevelure blonde ont orné une centaine de titres entre 1985 et 1995, notamment ceux de Johanna Lindsey (il figure en couverture de douze de ses romans). Ses attributs le prédisposent à la romance historique et aux « rôles » de viking, de pirate ou d'Apache. Depuis l'avènement de cette *superstar* du genre, il existe depuis dix ans un concours de beauté désignant le « Mr Romance » de l'année.

Enfin, troisième paradoxe, dans quel autre genre verrait-on le dénouement illustré dès la couverture? C'est pourtant ce qui se produit dans le cas du roman d'amour, dont la couverture représente souvent l'étreinte des protagonistes, seulement concrétisée dans les toutes dernières pages du livre.

Ce type d'illustrations n'est certes pas récent, mais n'apparaissait guère dans les années 1950, où l'on voyait plutôt l'héroïne au premier plan, le héros à l'arrière-plan, au-dessus de sa tête, comme s'il provenait directement de ses pensées. Le corps de l'héroïne est éclipsé, mais cette prude convention est bien plus propre au genre du roman d'amour qu'à la période; en témoigne la couverture de *Pardon My Body*, de Dale Bogard², vestige de l'époque où Harlequin publiait également des romans policiers, paru en 1952 et réédité en 2009 avec son illustration d'origine. L'héroïne affiche un air de bête traquée et brandit un revolver dont elle aura sans doute du mal à faire bon usage, la bretelle défaits de sa robe rouge plus suggestive que bien des nuisettes lui tombant sur le bras, robe d'ailleurs assez fendue pour révéler des porte-jarretelles... Rien de tel dans le domaine romantique, où Harlequin reprend le type de graphisme qu'on trouvait chez Mills & Boon, avec des contours estompés et des tons pastel qui semblent presque désincarner l'héroïne, l'homme ayant des traits plus affirmés.

Les années 1970 sont l'heure de gloire du roman d'amour populaire, et il est bien normal qu'elles aient défini l'apparence des couvertures le plus souvent associées au genre. Le maquillage est plus présent que dans les décennies précédentes, où l'héroïne se caractérisait par son naturel et sa simplicité, les yeux plus brillants, les coiffures plus sophistiquées, allant jusqu'à enclorre dans leurs volutes la silhouette du héros ou d'autres éléments de l'intrigue. En effet, la couverture de l'époque pratique la superposition narrative, car les protagonistes s'y embrassent sur fond de danger (mystérieux inconnu à l'aspect menaçant, flammes, bêtes sauvages...) alors que dans le récit, l'étreinte se produit en règle générale quand le danger est écarté. Placée à la toute fin de l'histoire, elle fait puissamment image, pendant quelques décennies : « La bouche ferme de son mari s'empara de ses lèvres tremblantes, la consumant de son feu, l'irradiant de ses flammes. Tout se mêla soudain dans un embrasement gigantesque et merveilleux : la brûlure de l'ardent soleil grec, la ferveur de leurs baisers et de leurs serments, enfin la passion volcanique d'un splendide

2. Dale Bogard, *Pardon My Body*, Harlequin, 1952. La maquette de la couverture était une des pièces de l'exposition « Heart of a Woman : Harlequin Cover Art 1949-2009 », qui s'est tenue à la Openhouse Gallery de New York du 29 mai au 12 juin 2009.

Apollon au sang vif³... » qu'on ne sait attribuer à l'héroïne, Petra, ou au narrateur, mais qu'on ne peut s'empêcher de lire comme un écho à la couverture – un homme, penché sur la femme qu'il va embrasser, le soleil au zénith en arrière-plan, un palmier pour faire exotique... L'homme adopte alors une posture protectrice, jalon d'une tendance qui valorise de plus en plus la représentation masculine. On retrouve à cet égard la cohérence recherchée par rapport au slogan « tout un monde d'évasion » : pour stimuler la rêverie de la lectrice, le grand brun aux épaules carrées sera toujours plus efficace que sa compagne, fût-elle rousse aux yeux verts!

Est-ce la même logique qui a entraîné l'abandon du dessin au profit de la photographie⁴? Toujours est-il que le héros, jadis fringant dans son costume trois pièces, sa blouse de médecin ou son uniforme de pilote de ligne, dévoile de plus en plus son anatomie. Si la raie sur le côté demeure un grand classique capillaire, elle se voit concurrencée par la crinière blonde du rebelle solitaire, du moins dans les collections historiques. À cet égard, les différentes collections ont une présentation de plus en plus variée, à tel point que l'on serait en droit de douter avoir affaire à un roman Harlequin, voire à un roman d'amour dans certains cas. Ainsi l'héroïne est-elle souvent évacuée de la couverture dans la collection « American Romance » au profit d'un père attentionné, voire du seul bébé, tandis qu'un détail, bannière étoilée ou *stetson*, certifiera l'américanité de la chose. Dans le cas du *Bachelor Cowboy*, de Roxann Delaney⁵, l'héroïne se voit même supplantée par... le cheval du cowboy éponyme! De même dans la série « Intrigue », branche à suspense de Harlequin, qui privilégie les héros rugueux et les perspectives obliques, voire franchement vertigineuses, comme le héros de *Rawhide Ranger* (Rita Herron), pris en contre-plongée sous deux buses de sinistre augure, et dont, à en juger par l'angle du cliché, un pied semble posé sur la poitrine du photographe! Même évitement de la femme et goût des lignes obliques dans la série « NASCAR », consacrée, comme son nom l'indique, aux émois des pilotes de *stock-cars*. Combinaison de cuir et lunettes noires de rigueur : le pilote Harlequin a tout du mauvais garçon bien peigné. Dans la sulfureuse série « Blaze », rares sont les héros dont le torse reste voilé : même le parachutiste militaire de *Ripped!* (Jennifer LaBrecque), casque à la main et barda en bandoulière, et le policier qui plaque contre sa voiture de service l'héroïne de *Tempt Me Again* (Wendy Etherington), une main autour de sa taille et l'autre sur son arme, se dépouillent jusqu'au nombril d'une tenue qui n'a plus grand-chose de réglementaire. Notons encore l'hypersexualisation du corps masculin dans le cadre de Kimani Press et le goût de l'uniforme dans la collection « Historical », qui donne évidemment dans le costume d'époque (notre préférence va au légionnaire de *A Noble Captive*, de Michelle Styles, qui semble tenir à la main son flamboyant casque à cimier à seule fin de préserver un *brushing* impeccable). Exception à cette surexposition du mâle, la série « Medical Romance » présente plus souvent la femme au premier plan (du moins quand elle n'est pas remplacée par un bébé, voire par un ours en peluche), mais la présente souvent en tenue de mariée, comme s'il n'y avait qu'un pas de la blouse médicale à la robe blanche. Finalement, le dernier bastion de la couverture avec dessin de femme est sans doute la moins traditionnelle des collections : « Red dress ink », qui dans le sillage de *Sex and the City* présente de jeunes professionnelles avec un graphisme épuré, des tons bleu tendre ou rose bonbon et certains accessoires récurrents comme le talon haut, le carton à chapeau, la coupe de champagne et le chat noir.

Faut-il se lamenter de voir le traditionnel dessin de couverture remplacé par la photographie? Les romans d'amour populaires trahissent-ils leur vocation en donnant à voir des modèles saisis en studio? Le débat est affaire de sensibilité : aux uns de déplorer la disparition du crayonnage d'antan, aux autres de se réjouir de voir dépoussiérées la couverture et l'image de marque du roman d'amour. En l'espèce, sans doute faut-il rester pragmatique et observer que l'apparition de la photographie ne fait que prolonger une tendance à accentuer le détail de corps toujours plus dévêtus, évolution bien plus significative que le simple changement de médium. La numérisation et les techniques de retouche de l'image brouillent d'ailleurs la frontière entre création d'un univers pictural et capture d'une scène. Avant la photographie, la couverture commence sa vie sous la forme d'un brouillon (réalisé sur ordinateur ou sur papier, peu importe), et après, la prise est retravaillée (ombres nuancées ou accentuées, objets ajoutés ou supprimés, chevelures embellies ou muscles mis en valeur⁶...). Bref, si la photographie ajoute un surcroît de réalisme, une bonne part de ce réalisme est fabriquée par des moyens numériques! Notons, en revanche, que cette tendance vers un réalisme accru ne se vérifie pas dans ces histoires d'amour mises en images que sont les bandes dessinées sentimentales.

3. Margaret Rome, *Au royaume de la lumière*, Montréal, Harlequin, ©1983, 1985, p. 155, coll. « Harlequin », titre anglais : *Castle of the Lion*.

4. On remarquera que J'ai lu pratique l'alternance : tandis que la collection « Roman/Amour et Destin » propose une photo, la collection « Roman/Aventures et Passions » choisit le dessin.

5. Tous les titres cités dans cette section ont été publiés par Harlequin en 2010, à l'exception de *Ripped!* (2009).

6. Sur ces différentes étapes, voir l'intéressant article de Holly Jacobs, auteure pour Harlequin, sur le site de l'éditeur : <http://www.eharlequin.com/articlepage.html?articleId=1406&chapter=0>.

Les *romance comics*

Roman d'amour et illustration semblent faire mauvais ménage à l'échelle d'un récit tant ils jouent de ressorts différents, et pourtant ce couple a priori improbable a connu une fortune avérée entre 1950 et 1975. On comptait même jusqu'à 150 titres de magazines de bandes dessinées sentimentales en 1950, dont une trentaine chez Marvel, ex-spécialiste des super-héros reconverti dans la romance pour répondre aux goûts changeants du public. Captain America ne paraissait plus à même de relever les défis d'une période de guerre froide et de course aux armements nucléaires, et ce sont ses créateurs mêmes, Joe Simon et Jack Kirby, qui ont lancé dès 1947 les premiers *romance comics* avec la série « *Young Romance* ». Avec les titres dérivés (*Young Love*, *Young Brides*, *In Love*), et malgré la concurrence, la série a écoulé jusqu'à cinq millions d'exemplaires par mois de publications où l'on retrouve constamment deux types de triangles amoureux : le héros, qu'il soit savant, artiste ou aventurier, tiraillé entre l'amour sincère de l'héroïne et les visées d'une intrigante sans scrupules, et l'héroïne déchirée entre le beau ténébreux et l'homme plus fade promettant le bonheur conjugal plutôt que l'aventure (en quoi l'on retrouve l'intrigue des *Hauts de Hurlevent*). Les schémas narratifs n'apportent rien de neuf en apparence, puisque l'on reconnaît aisément des recettes bien établies depuis la période romantique, dont le genre simplifie les principes : ainsi la femme est-elle ange ou démon, martyre vêtue de blanc ou de bleu condamnée à garder pour elle sa souffrance ou sulfureuse aguicheuse en robe rouge ourdissant ses manigances (notons que les phylactères, ou bulles, permettent d'exprimer ces pensées secrètes sans recourir à l'appareillage parfois pesant du roman, obligé de passer par un narrateur omniscient). Le mode de lecture, en revanche, est radicalement différent : si l'on a pu reconnaître des lectures compulsives du roman d'amour, cet effet se trouve exacerbé par la sérialisation et l'accroche graphique de la couverture. En ce sens, les *romance comics* prennent le relais des *romance pulps*, publications périodiques de la période 1920-1950 contenant dans un registre mélodramatique des histoires édifiantes censées être authentiques, la morale s'alliant au voyeurisme⁷. La plupart du temps contées à la première personne, ces histoires s'apparentent aux confessions à visée moralisatrice que l'on peut trouver dans la presse du cœur, bien plus qu'aux romans d'amour, offrant une forme d'évasion.

Le style graphique des *romance comics* est passé à la postérité grâce à l'œuvre de Roy Lichtenstein, maître du *pop art*, dont une des œuvres les plus célèbres, *The Drowning Girl*⁸, s'inspire directement du numéro 83 de la série « Secret Hearts », publiée par DC Comics. Triangle amoureux omniprésent, couleurs primaires, sourcils hyper-expressifs de la célibataire en détresse ou de la comploteuse, discours ou monologue intérieur entrecoupé de doubles tirets, de bégaiements et d'onomatopées (« H-how can he--*sob*--**LOVE** her? ») : la syntaxe est très codifiée, et interchangeable d'une série à l'autre. Si le style du dessin est réaliste, les décors sont stylisés (plafonds rouges, bleus ou verts selon la tonalité à donner au dessin), tandis que la composition abandonne tout souci de vraisemblance (l'un des personnages est toujours dans la même pièce que les autres à leur insu, si bien que ces intérieurs semblent ouverts à tous les vents) et les monologues intérieurs ont pour seule fonction d'informer le lecteur, quitte à paraître un brin empesés (« Je me demande ce que dirait *Scott* s'il entendait Mildred? Mais bien sûr je suis une amie de confiance – jamais je n'éventerais une confidence – **bien que j'aime Scott et que moi-même, je le veuille**⁹! », lisait-on ainsi en 1949 en couverture du numéro 17 de *Young Love*).

Côté européen, franco-belge en particulier, rares sont les séries d'albums dont l'amour compose l'ingrédient principal. Il existe certes des cas comme l'excellent *Bidouille et Violette* (Dupuis, 1981-1986), tétralogie « mélancolique » narrante les rencontres secrètes de deux adolescents, la fille du fleuriste et le timide Bidouille, qui la séduit en lui offrant un cornet de frites (l'auteur, Hilaire, est belge), mais lorsque intrigue sentimentale il y a, elle compose en général avec l'aventure historique ou la science-fiction. Citons dans cette rubrique ces grands classiques que sont *Les naufragés du temps* (les amours contrariées d'un couple voyageant dans l'espace-temps¹⁰) ou Valérian, agent spatio-temporel, devenu *Valérian et Laureline* sans pour autant qu'il y ait intrigue sentimentale à proprement parler : la relation des deux personnages n'évolue pas, elle est surtout formée de complicité, et l'on y trouvera à peine plus de désir qu'entre Astérix et Obélix, et même un peu moins de tendresse¹¹. Enfin, nous nous en voudrions

7. Voici, par exemple, le slogan de *True Story* en 1924 : [Traduction] « *True Story Magazine* révèle les tournants qui se produisent dans la vie des gens. C'est un magazine de révélations où les âmes de nos prochains sont mises à nu sous nos yeux, pour que nous profitons de leurs déficiences. » (Le terme « *neighbors* » utilisé dans ce descriptif a des résonances évangéliques mais connote bien sûr tout autant le « voisin de palier », de même que le verbe « profit » peut s'entendre aussi bien dans le sens d'une édification morale que d'un plaisir voyeuriste.)

8. Roy Lichtenstein, *The Drowning Girl*, 1963, New York, The Museum of Modern Art.

9. En gras et italique dans le texte.

10. Paul Gillon et Jean-Claude Forest, *Les naufragés du temps*, Hachette puis Les Humanoïdes associés, 10 volumes parus de 1974 à 1989.

11. Pierre Christin et Jean-Claude Mézières, *Valérian et Laureline*, [Paris], Dargaud, 30 volumes parus de 1970 à 2010. Les auteurs ont annoncé que le trentième volume, *L'OuvreTemps*, serait le dernier.

d'omettre l'injustement négligé *Hans*¹², dont les lecteurs d'un hors-série de *Super Tintin* purent découvrir en 1980 les amours post-apocalyptiques intergalactiques avec la belle Orchidée, face à un « gouvernement mondial » qui a interdit les sentiments.

La détermination se fait essentiellement par la tranche d'âge du lectorat. Ainsi, la série « *Tendre banlieue*¹³ » s'adresse en priorité à un public adolescent. Les intrigues se déroulent dans la banlieue sud de Paris, dans un style réaliste, aussi bien pour le graphisme que pour les problèmes abordés (familles recomposées, anorexie, handicap, sida, etc.). Suivant la pratique de la bande dessinée franco-belge, les récits paraissent d'abord en magazine (*Okapi*, en l'occurrence) avant d'être publiés sous forme d'albums¹⁴. Deux modes de lecture se distinguent alors, pour deux styles de lecteur : un qui, sans être nécessairement compulsif, suit le rythme périodique des magazines mais ne s'attache pas exclusivement à un récit ni même à un type de récits, les magazines en question étant souvent hétéroclites, et un autre qui s'attache au format de l'album et lira l'histoire d'une traite; en principe, la première forme s'adressant aux passionnés du genre et la seconde aux amateurs occasionnels. Le cas de *Tendre banlieue* est toutefois bien particulier, car *Okapi* n'est pas un magazine de bande dessinée mais un périodique destiné aux 10-15 ans avec des dossiers qui font écho aux programmes scolaires, des réponses aux questions que se posent les adolescents, des jeux, des tests psychologiques, etc. En somme, avec son ton fleur bleue, *Tendre banlieue* a d'abord une vocation éducative : les jeunes lecteurs doivent trouver un reflet de leurs problèmes et apprendre à mieux comprendre ceux de leurs camarades.

Contrairement à ce qui se produisait dans les *romance pulps* et les *romance comics*, sérialité et thème amoureux ne font pas bon ménage dans la bande dessinée franco-belge. L'amour se raconte davantage dans le cadre de volumes uniques ou de mini-séries de deux à cinq volumes. Ce sont avant tout des facteurs sociologiques qui sont en cause, à commencer par le prix relativement élevé de la bande dessinée en album. Comme nous l'avons vu au sujet des romans d'amour populaires, des petits romans à bas prix (15 centimes en 1920) aux romans d'auteur en passant par les collections de revue (1,50 F pour la même période), le plaisir de lecture se conjugue à un coût accessible à toutes les bourses, d'où la dévalorisation du roman d'amour comme plaisir « *cheap* » (bon marché et donc sans grande valeur). Le public européen revendique bien plus que le public américain le statut d'art pour la bande dessinée, ce qui le rend souvent méfiant à l'égard du thème amoureux, jugé invariablement mièvre sinon quelque peu indigne si l'on en croit les critiques de lecteurs publiées sur les sites consacrés au genre. La seule histoire d'amour ne répondant à aucune des deux attentes qui ont déterminé le genre de la bande dessinée sérielle – faire rêver à des univers lointains dans l'espace ou le temps (science-fiction, *fantasy*, récits de cape et d'épée, etc.) ou faire rire –, elle n'a pas trouvé son créneau et se lit donc majoritairement sous forme de *one-shots* (récits en un volume) destinés à un public adulte, accédant alors au rang de « roman graphique ». Citons *Je t'ai aimé comme on aime les cons*, *Mon bel amour*, *36 15 Alexia*, *Le cahier bleu* ou *Le bar du vieux Français* (deux volumes à l'origine pour chacun de ces deux derniers titres, qu'on ne saurait donc qualifier de séries, d'autant que le deuxième volume du *Cahier bleu* n'est pas une suite mais un dérivé et que *Le bar du vieux Français* ne se vend presque plus que sous forme d'« intégrale »)¹⁵. À l'exception du dernier titre, où l'histoire d'amour sert un discours sur les origines, les traditions culturelles et l'altérité (l'héroïne, Leïla, adolescente d'origine marocaine vivant en France, fuit son foyer et rencontre en plein désert le héros africain Célestin), le registre en est essentiellement psychologique et le lectorat trentenaire – celui qui apprécie également de trouver dans la tétralogie *Le combat ordinaire* un écho de ses propres incertitudes¹⁶. Lorsque série il y a, elle ne prend donc pas l'ampleur des dodécalogies sciences-fictionnelles, le but n'étant pas tant de tenir le lecteur en haleine jusqu'à la résolution de la méta-intrigue que de saisir des tranches de vie (ainsi dans *Les cœurs boudinés*, dont chaque volume se présente comme un recueil de nouvelles¹⁷).

Bref, que le dessin soit réaliste, stylisé dans la tradition de la ligne claire ou qu'il reprenne à son compte l'usage du héros animal (*Betty Blues*¹⁸), il prend un ton doux-amer plutôt que mélodramatique. Sur le plan formel, le découpage en cases, qui entraîne un

12. André-Paul Duchâteau et Grzegorz Rosinski, *Hans*, [Bruxelles], Lombard, 12 volumes parus de 1983 à 2000.

13. Tito, *Tendre banlieue*, [Paris], Casterman, 19 volumes parus depuis 1983.

14. Le quinzième tome de la série, *Le pari* (2003), fait exception : ayant pour sujet l'homosexualité, il a été censuré par Bayard, groupe éditorial catholique qui détient le magazine *Okapi*.

15. Maria José Gimenez et José Miguel Fonollosa, *Je t'ai aimé comme on aime les cons*, [Paris], Dargaud, 2008; Frédéric Poincelet, *Mon bel amour*, Ego comme X, 2006; Frédéric Boilet, *36 15 Alexia*, [Paris], Les Humanoïdes associés, 1990; André Juillard, *Le cahier bleu*, [Paris], Casterman, 1994; Denis Lapière et Jean-Philippe Stassen, *Le bar du vieux Français*, Marcinelle (Belgique), Dupuis, 1992 et 1993.

16. Manu Larcenet, *Le combat ordinaire*, [Paris], Dargaud, 4 volumes parus de 2003 à 2008.

17. Jean-Paul Krassinsky, *Les cœurs boudinés*, [Paris], Dargaud, 3 volumes depuis 2005.

18. Renaud Dillies, *Betty Blues*, Genève, Paquet, 2003.

montage vigoureux dans les bandes dessinées d'action, se conjugue au ton nostalgique pour appeler une narration fragmentée. L'histoire peut ainsi être présentée par le biais d'aperçus ou de bribes racontées par un témoin (*Le bar du vieux Français*), de photographies ou d'entrées de journal intime (*Le cahier bleu*). En conséquence, la tension entre un genre porté vers un montage dynamique et une histoire supposant au contraire le temps alangui de la remémoration a pu troubler de nombreux lecteurs du *Cahier bleu*, comme en témoignent ces critiques :

« J'ai hésité à mettre la note maximale, car c'est réellement une superbe BD, histoire et dessins au top, et cette relecture m'a vraiment touché. Je l'avais sûrement lu [sic] trop vite la première fois et n'avait [sic] pas alors mis la note maximum. Comme quoi il faut être disponible pour lire une BD, avoir le temps de rentrer dans l'ambiance et de se laisser porter. On est aux antipodes de la BD d'action, c'est la preuve que les sentiments peuvent être aussi violents¹⁹. »

« Mais prenez garde à ne pas lire trop vite car vous perdriez tout le charme de ce récit. Juillard choisit de raconter la même histoire du point [de vue] de tous les protagonistes mais évite les redites grâce à un "montage" original²⁰. »

« Quant à l'histoire, j'avoue avoir été décontenancé par la première partie. Elle est tellement emplie d'ellipses que j'avais l'impression qu'il manquait des cases, voire que des planches avaient été mélangées : je ne comprenais pas ce qu'il se passait, qui était avec qui, pourquoi, etc²¹. »

« Aux antipodes de la BD d'action » : on l'est aussi, assurément, de la lecture compulsive. C'est que la bande dessinée sentimentale européenne ne se place pas sur le terrain du roman d'amour, ni sur celui des *romance comics*, dont elle ne partage pas les dénouements heureux. Il ne s'agit pas pour le lecteur d'arriver à la résolution, mais de se laisser bercer par cette atmosphère nostalgique instaurée par un récit de remémoration relayé par des témoins ou des objets. Est-ce à dire que le thème amoureux ne serait pas soluble dans la bande dessinée sérielle ? La conclusion est hâtive, ou ne concernerait qu'un public européen d'âge mûr, majoritairement masculin, préférant aux publications jetables des albums qu'il relira de temps à autre. Les plus jeunes lectrices, en revanche, se tournent depuis une dizaine d'années vers le *shōjo manga* (destiné à un public féminin, par opposition au *shōnen manga*), publié en série sous forme de livres de format poche aux couvertures criardes et au papier recyclé, ce qui en fait une sorte d'intermédiaire entre le pulp et l'album.

Le *shōjo manga*

Le thème amoureux s'impose au *shōjo manga* au milieu des années 1960, époque où le genre commence à être écrit par des femmes. S'ensuit une période d'expérimentation formelle et narrative, où l'on délaisse le ton mélodramatique de la jeune fille arrachée à sa famille pour inaugurer un style graphique plus expressif, où la configuration de la page ne se résume plus à un alignement de rectangles identiques. De nouveaux thèmes sont abordés, notamment l'homosexualité masculine chez Hagio Moto et Keiko Takemiya, ou d'autres contextes comme dans « La rose de Versailles²² », série immensément populaire décrivant les amours et les aventures de Marie-Antoinette et surtout d'Oscar François de Jarjayes, jeune femme élevée comme un homme dans la France révolutionnaire. Ce motif du travestissement est repris par l'auteur dans *Orpheus no Mado*²³ (« La fenêtre d'Orphée ») sur fond de révolution (russe, cette fois), et *Claudine*²⁴...!, où l'héroïne éponyme se prend pour un garçon. Le même désir d'évasion anime *Angélique*, adaptation par Toshie Kihara de l'œuvre d'Anne Golon.

Le genre commence à faire fortune hors du Japon au début des années 2000, dans la foulée des mangas destinés aux garçons et accolés à des dessins animés.

19. Hugui, dans *BD Gest' : toute la bande dessinée*, [En ligne], 2007, [<http://www.bedetheque.com/album-3486-BD-Le-cahier-bleu.html>] (Consulté le 27 mai 2014).

20. François-ji, « Louise, Victor, Elena, un journal et Paris », dans *Amazon.fr*, [En ligne], 2004, [<http://www.amazon.fr/Cahier-bleu-André-Juillard/dp/2203391030>] (Consulté le 27 mai 2014).

21. Ro188, « Narration originale pour histoire assez banale », *Idem*.

22. Riyoko Ikeda, *La Rose de Versailles – Lady Oscar*, Kana, ©1972-1973, 3 volumes parus de 2002 à 2005.

23. Riyoko Ikeda, *Orpheus no Mado*, Shueisha éditeur, 18 volumes parus de 1975 à 1981 (pas de traduction française).

24. Riyoko Ikeda, *Claudine...!*, Shueisha éditeur, 1978 (pas de traduction française).

Le premier manga abondamment lu en France est *Akira* (Katsuhiro Otomo) en 1990, grâce au succès du film qu'il avait inspiré. En 2002, *Love Hina* (Ken Akamatsu), bien que classé dans la rubrique « *shōnen* », s'impose auprès d'un lectorat féminin, avec son récit de jeune homme maladroit qui n'a rien d'un séducteur mais se trouve impliqué dans des imbroglios à sous-entendus sexuels avec diverses écolières. Cette année voit une croissance exponentielle du genre chez les lecteurs européens, qui en découvrent la diversité; le *shōjo manga* emboîte alors le pas des autres sous-genres.

L'essentiel de la production actuelle ne frappe que rarement par son audace. Triangles amoureux entre collégiens rêvant de devenir chanteurs adulés (*Kilari*²⁵) ou manipulant leur entourage (*Elle et lui*²⁶), jeunes filles complexées par leur apparence physique (*Peach Girl*, *Yamato Nadeshiko*, *Sawako*, *Lovely Complex*²⁷), apprentissage de l'amour (*C'était nous*, *Kare First Love*, *Switch Girl*²⁸) : tels sont les trois types de trames récurrents. L'exposition est sommaire, les personnages principaux et les enjeux étant fixés dans les cinq premières pages, avec des procédés narratifs qui tiennent de l'artillerie lourde. « Risa Koizumi, 170 cm, 15 ans; Atsushi Oosani, 156 cm, 15 ans; une géante et un minuscule dans la même classe, c'est comique, du coup tout le monde veut nous caser ensemble²⁹ » : l'entrée en matière de *Lovely Complex* paraîtrait presque sophistiquée par rapport aux rituelles deux pages de présentation des personnages (dans *Kilari* : « Je m'appelle Kilari. Je suis tombée amoureuse au premier regard de Seiji, du groupe Ships. C'est pour cela que j'ai décidé de me lancer dans le monde du spectacle³⁰ ! »). Plus audacieuse, l'auteure de *Switch Girl* avertit d'emblée sa lectrice : « Pour la publication en volume, j'ai ajouté la présentation des personnages et des explications des termes dans les pages libres. Je sais que c'est plein de textes et que c'est fatigant de lire tout ça, que les gens lisent de moins en moins de nos jours, etc., mais je vous conseille de les lire quand même, si vous voulez bien³¹ ! ».

En ce qui concerne le graphisme, le lecteur novice ne doit pas se laisser abuser par ces omniprésentes conventions du genre que sont les yeux immenses et luisants et les mentons acérés. Une règle implicite est l'agrandissement des yeux en proportion inverse de l'âge des lectrices, le summum étant atteint dans *Kilari*, où ils forment l'essentiel du visage, un œil pouvant occuper jusqu'à 20 % de la page. Il arrive que le tracé des visages soit moins marqué, comme hésitant, dans les histoires les plus sentimentales (*Simple comme l'amour*, *À fleur de peau*³²), où le grisé est formé de points très apparents et l'arrière-plan simplifié à l'extrême. Une très grande diversité apparaît dans la gestion de la page : on serait en peine de trouver dans *Kilari* deux pages avec la même disposition de cases, celles-ci pouvant dessiner des parcours sinueux sur fond de grands arbres (*Simple comme l'amour*) ou même disparaître au profit d'un traitement, et l'on va de la saturation de la page (*Switch Girl*) au dépouillement, certaines pages de *Lovely Complex* étant presque vierges. Le cas de *Switch Girl* est d'ailleurs intéressant, qui répercute au plan graphique son principe narratif (« *on/off* » : une fille charismatique au maquillage impeccable à l'extérieur, véritable souillon sitôt rentrée chez elle, avec une fascination pour les poils et un goût pour les pyjamas douteux et les plats marinés dans le jus de tripes de poisson). Côté « *on* », le dessin est tout en courbes gracieuses, estompes et halos poudrés; côté « *off* », lignes anguleuses, contrastes violents, personnages bidimensionnels et fond inexistant. Alors que le mode « *on* » représente la quintessence du *shōjo manga*, au point où il menace de se retourner en sa propre parodie, le mode « *off* » emprunte au registre du graffiti, aux fanzines punk et à l'art brut.

Comme le roman d'amour populaire, le *shōjo manga* se décline en sous-genres et croisements, qui vont des contes de vampire aux histoires homoérotiques en passant par le récit de développement de soi par la musique. Attardons-nous sur le cas du manga

25. An Nakahara, *Kilari*, [Grenoble], Glénat, ©2004-2009, 5 volumes depuis 2009 (série en cours de publication française; 14 volumes dans l'édition japonaise).

26. Masami Tsuda, *Elle et lui*, [Paris], Tonkam, ©1995-2005, 21 volumes parus de 2005 à 2007.

27. Miwa Ueda, *Peach Girl*, Panini Comics, ©1997-2004, 18 volumes parus de 2002 à 2005; Tomoko Hayakawa, *Yamato Nadeshiko*, Pika, 11 volumes parus depuis 2008 (série en cours depuis 2000 au Japon); Karuho Shiina, *Sawako*, Kana, 6 volumes depuis 2009, 10 volumes au Japon depuis 2006; Aya Nakahara, *Lovely Complex*, [Paris], Delcourt, ©2001-2006, 16 volumes parus depuis 2009.

28. Yuuki Obata, *C'était nous*, Soleil, 13 volumes parus depuis 2006, 13 volumes au Japon depuis 2002; Kaho Miyasaka, *Kare First Love*, Panini Manga, ©2002-2004, 10 volumes de 2005 à 2006; Aida Natsumi, *Switch Girl*, [Paris], Delcourt, 8 volumes depuis 2009, 11 volumes depuis 2009 au Japon.

29. Aya Nakahara, *Lovely Complex*, tome 1.

30. An Nakahara, *Kilari*, tome 2.

31. Aida Natsumi, *Switch Girl*, tome 1.

32. Fusako Kuramochi, *Simple comme l'amour*, [Paris], Delcourt, ©1995, 3 volumes parus en 2010; George Asakura, *À fleur de peau*, [Paris], Delcourt, ©2005, 3 volumes parus en 2010.

érotique *soft* et humoristique (*ecchi* en japonais, à ne pas confondre avec le plus explicite *hentai*), dont on aurait du mal à trouver un équivalent en Occident, à travers l'exemple de *L'amour en cours*³³). La minceur de l'intrigue et des vêtements semble prétexte à une accumulation de gags qui sont les passages obligés du genre (héros trébuchant pour atterrir le nez dans la volumineuse poitrine d'une inconnue, ou trébuchant derrière une autre inconnue pour se raccrocher à sa tout aussi volumineuse poitrine, ce dont l'héroïne redemande...), de personnages stéréotypés (le binoclard qui se retrouve dans un harem d'ingénues) et de vignettes montrant des petites culottes sans réelle justification (procédé connu dans le genre sous le nom de *fan service*). Du moins essaie-t-on de fournir une solide raison narrative dans *L'amour en cours*, dont nous laissons la subtilité à l'appréciation du lecteur : « Elle s'appelait Ayano Koiwai, c'était une nouvelle élève. Quand Aya a peur, elle fait pipi dans sa culotte aussi. Alors... j'ai toujours une culotte de secours avec moi³⁴. » Graphisme explosif et encombré, lignes de vitesse vertigineuses, quotidien hypersexualisé, légendes comme « regard soupçonneux », bonnets improbables et autres incongruités anatomiques : rien de plus éloigné du roman d'amour, semble-t-il, si ce n'est que l'apparente finalité sexuelle passe par les étapes classiques de la rencontre (retrouvailles avec un amour d'enfance, en l'occurrence) et du malentendu prolongé mais finalement dissipé, et que la conclusion n'est guère plus osée qu'un roman Harlequin réduit à sa morale la moins sophistiquée (« Mon cœur t'appartient déjà, nous allons savoir si nos corps sont compatibles »). Ici, au contraire des photographies ornant les couvertures des romans Harlequin ou de J'ai lu, l'illustration va dans le sens d'une déréalisation. Les lecteurs qui recherchent un « effet de réel » se tourneront donc plutôt vers des supports utilisant la photographie fixe (roman-photo, magazine) ou animée (télévision).

Du roman-photo à la télé réalité

Qui consomme des romans d'amour pour s'échapper de la réalité recherche autour de soi, bien souvent, ce qui peut activer le plaisir de la conquête amoureuse couronnée d'un *happy end*. Pourtant, sur ce souhait idéalisé se greffent les effets de réel qui vont se trouver dans d'autres médiums, proches du roman (le roman-photo) ou éloignés (la télé réalité), en passant par les *sitcoms*, les séries télévisées, qui jouent avec délectation sur l'un ou l'autre des tableaux, voire les deux mis en tension.

« Kitschissime », le roman-photo? Oui, et il l'assume. Le couturier Jean-Paul Gaultier aussi, d'ailleurs, qui a collaboré avec le magazine *Nous Deux* pour son autobiographie. Hommage à sa grand-mère, affirme-t-il, gavée aux romans-photos. Si le roman-photo nous semble relever du kitsch, c'est parce qu'on va dans la direction d'un plus grand *effet* de réel. C'est de recomposition qu'il s'agit, le récepteur n'en étant pas toujours dupe; on le sait, les réponses aux terribles questions de la lectrice (sur l'amour, sur le sexe, sur l'harmonie possible dans le couple) se composent souvent dans les réunions éditoriales des grands magazines. De la même manière que la biographie fictive des auteures (et auteurs) de romans d'amours, il suffit de créer l'effet pour instaurer une confiance minimale. Cette question de l'effet de réel nous semble dominer toute la production des 20^e et 21^e siècles, du roman-photo à la télé réalité, offrant à l'amour une nouvelle diction, fondée sur l'illusion et aussi sur des rêves de bonheur de la femme.

L'« effet de réel » a été théorisé dans les années 1960 par le critique français Roland Barthes pour expliquer la présence, dans le texte littéraire, d'éléments descriptifs qui ne se justifient pas par leur charge symbolique, et dont le but est avant tout de donner au lecteur une impression de vraisemblance, comme s'il assistait à une scène de la vie courante. Par extension, il peut s'appliquer au choix des objets photographiés ou filmés lorsque ceux-ci doivent susciter cette même impression chez le spectateur.

Films racontés, romans-photos, magazines

Au milieu du 20^e siècle, la lectrice avait à sa disposition les romans-photos (une histoire d'amour illustrée par une centaine de photos), qui se substituaient au « ciné-roman » ou « film raconté » des décennies précédentes et qui reprenaient, inlassablement, la même trame et les mêmes situations que le roman d'amour, preuve que ce n'est pas forcément un changement de médium qui

33. U-jin, *L'amour en cours*, [Paris], Tonkam, ©2003, 8 volumes parus de 2007 à 2008.

34. U-jin, *L'amour en cours*, premier volume.

modifie le contenu. Une telle substitution n'apporte pas un changement radical, mais s'inscrit plutôt avec naturel comme étape d'un genre qui a évolué peu et à peu : à l'ère du cinéma muet, un roman et des planches de photos du film qui l'a adapté; le roman cède la place au récit du film, toujours accompagné de photos; celles-ci apparaissent ensuite dans le texte et le tout prend une forme familière (alignement des photos en bandes, textes en dessous puis dans des bulles). Autrement dit, l'écriture qui, au départ, suscitait l'image est, avec le temps, subordonnée à elle, puisque c'est à partir des images qui racontent une histoire que l'écrit intervient finalement... comme une illustration!

La partie littéraire a donc une portion congrue dans le corps du film raconté. En revanche, elle sert d'accompagnement, sous la forme d'articles qui suivent le film. Ces articles sont consacrés à la vedette qui, en vertu de sa notoriété, a droit à tous les honneurs : ses confidences, sa carrière, ses secrets. Est de fait entretenue la confusion entre un personnage de fiction (le rôle) et la personne réelle (l'actrice ou l'acteur) pour un public friand de rêve et le rêve, ici, à la différence du roman d'amour, passe par l'identification à la vedette et non au personnage.

Dans la logique de cette évolution, le film est mis de côté comme le roman adapté pour laisser place à des histoires qui n'ont pas été portées à l'écran³⁵. C'est le roman-photo, forme qui pouvait combler – au moment de l'acte de lecture – une illusion du réel, avec la monstration de personnages en situation. En France, le premier roman-photo, *À l'aube de l'amour*, date de 1950 et a été publié dans le magazine féminin *Nous Deux* (cinquante ans en 2007), que suit d'un an celui de *Femmes d'aujourd'hui*, avant de se répandre dans les magazines télé comme *Télé Poche* ou dans les magazines destinés à un public jeune, c'est-à-dire avant finalement d'élargir son public et de le diversifier. Si le public masculin a pu lire des romans-photos, il a chuté progressivement : dans les années 1950, il représente 40 % du lectorat de *Nous Deux*, en 1961 28 % du lectorat de *Femmes d'aujourd'hui*, et de nos jours un petit 20 % pour le rescapé *Nous Deux*.

Ainsi tout a commencé avec *Nous Deux*, sous l'impulsion de Cino del Duca, homme de presse italien, d'abord avec des romans dessinés puis des romans-photos en noir et blanc. Son succès est tel que les clones se multiplient. Se bousculent aux portes non de la gloire mais de l'oubli *Festival*, *Madrigal*, *Véronique*, *Rêves*, *Capri*... Rapidement, en France, ce marché totalise le quart du chiffre d'affaires de la presse.

L'hésitation entre effet de réel et déréalisation opère à plusieurs niveaux. Des décors réalistes bien que souvent créés en studio, une gestuelle particulière qui se veut naturelle malgré des postures volontairement outrées (ou grâce à elles, par ricochet symbolique), tout cela confère à l'ensemble un effet de vraisemblance. Au contraire, par le caractère figé des poses, le noir et blanc de la plupart des romans-photos et l'emploi d'un langage minimal (pour, entre autres, des raisons de répartition texte/image), certes vivant grâce aux constantes interjections ou interrogations, mais artificiel et trop châtié avec inversion du type : « Que va-t-il penser de moi? », le roman-photo semble s'assumer comme simulacre. Une même ambiguïté est à l'œuvre dans le choix de transcrire les pensées des personnages dans les *fumetti* (« bulles ») hérités des phylactères de la bande dessinée. Mais le lien avec la bande dessinée s'arrête là; mieux encore, le roman-photo, dont l'image incarne indubitablement une « mise en situation », est aux antipodes des *comics* américains, où l'image incarne surtout une « action³⁶ ». C'est pourquoi le contenu iconique du roman-photo renferme « une information minimale », tandis que l'information sera « véhiculée par les paroles et les récitatifs³⁷ », seul moyen de faire progresser la narration. En vertu de quoi le roman l'emporte sur la photo, le dire sur le voir, ou, dit autrement, la photo est

35. Voir René Guise, « Réflexions sur une forme de roman sentimental : le film raconté », dans *Le roman sentimental II*, Limoges, PULIM, 1991, p. 9-18.

36. Serge Saint-Michel, *Le roman-photo*, Paris, Larousse, 1979, p. 38, coll. « Idéologies et sociétés ». Sur le sujet, on pourra aussi se reporter à Fabien Lecœuvre et Bruno Takodjerad, *Les années romans-photos : histoire du roman-photo*, Paris, Éditions Veyrier, 1991; Sylvette Giet, *Nous Deux*, 1947-1997. apprendre la langue du cœur, Leuven (Belgique), Peeters-Vrin, 1997. On doit aussi à Sylvette Giet *Soyez libres! c'est un ordre : le corps dans la presse féminine et masculine*, Paris, Autrement, 2005.

37. Serge Saint-Michel, *Le roman-photo*, p. 38.

assujettie au romanesque. Cela ne veut pas dire non plus que lesdites photos ne seraient toutes que des accompagnements : il y a, au sein du roman-photo, quelques « photos-noyaux³⁸ », autant de charnières qui sont significatives.

Tout converge vers la lisibilité du canevas de l'histoire qui, par exemple, est identique aux situations classiques du roman Harlequin (malentendu, quiproquo, hésitation), et auquel s'ajoutent des schémas moins explicitement édifiants (le triangle amoureux) et l'effet de sérialité, avec ses rebondissements multiples (révélation, coup de théâtre) dans la droite ligne du feuilleton, voire du théâtre populaire. Car le roman-photo, s'il prolonge et adapte le film raconté, est bien le bâtard du roman-feuilleton du 19^e siècle; il a à voir avec le mélodrame théâtral, qu'il minimalise, et renoue avec l'oralité. Mais prenons garde de ne pas l'identifier au roman-feuilleton, qui diffère du roman d'amour : « Le roman-feuilleton parle souvent d'amour, mais ce n'est pas un roman d'amour » écrit Lise Quéffelec, « tout autant – et parfois plus que d'amour – il s'agit de vengeance, de conquête du pouvoir, de recherche d'une identité perdue ou volée³⁹ ». Dans le roman-feuilleton du 19^e siècle, la femme « n'en joue pas moins un rôle capital, soit comme objet de la quête, du désir, soit comme symbole du pouvoir⁴⁰ ». Cette distinction significative fait du roman-photo un bâtard du roman-feuilleton, assurément, mais dans lequel l'amour peut être au premier plan, d'autant qu'il cible un lectorat féminin, et qu'il est très souvent inclus dans un support destiné à ce lectorat : les magazines féminins, que ce soit *Nous Deux*, *Mode de Paris* ou *Femme actuelle*.

Genre à part entière, il accompagnera la lectrice (et le lecteur aussi, dans une moindre mesure) tout au long de la seconde moitié du 20^e siècle pour lui raconter des histoires d'amour sous une forme hybride qui change avec le temps, passant du noir et blanc à la couleur en 1984, se voyant imposer à partir de 1971 l'obligation de faire équivaloir espace du texte et espace de l'image (dès la même époque, les élans vers l'autre passent par le corps des personnages, les traversent...). Il reflétera fidèlement l'évolution des obstacles d'amour, dans un premier temps extérieurs (ennemi, rival, mère possessive), intérieurs dans un second temps (peur de l'abandon, d'aimer, bien souvent). Aujourd'hui, si ce n'est dans la péninsule italienne qui les a vus naître en 1947, les romans-photos ont disparu de la lecture quotidienne ou hebdomadaire de la plupart des pays occidentaux – reste en France *Nous Deux* qui, en 2007, comblait encore 500 000 lecteurs toutes les semaines, une goutte d'eau par rapport aux 1 500 000 de 1957, l'année la plus faste! D'ailleurs, notons que les romans-photos de *Nous Deux* ne se tournent plus en France mais en Italie, que ce soit à Rome ou à Milan, et depuis quelques années en Floride. Hormis cet exemple, pourquoi cette désaffection alors que les supports privilégiés des romans-photos, c'est-à-dire les magazines féminins, continuent de nourrir l'imaginaire amoureux de leurs lectrices, avec un abondant courrier du cœur et des pages psycho?

D'abord, il faut préciser que bien que ces pages à teneur amoureuse subsistent, elles ont subi des changements. Si naguère la réponse au courrier du cœur était prise en charge par la rédaction ou par une personnalité médiatique, aujourd'hui la tendance est plutôt à soumettre le dilemme exposé aux autres lectrices. Au lieu d'une transmission verticale d'un savoir, on passe à une circulation horizontale de la parole. Gageons qu'Internet favorisera cette horizontalité au point de faire disparaître complètement la rubrique « courrier du cœur » de nos magazines, de la troquer pour l'éclatement des blogues en tous genres! Est-ce que le même sort serait réservé aux pages psycho? Les gens qui s'expriment ne sont plus forcément des gens médiatiques issus de n'importe quel domaine, mais des spécialistes experts ès questions amoureuses (Boris Cyrulnik, avec le concept de résilience). Le sentiment amoureux fait l'objet d'un discours « scientifique », d'une sociologie propre (Francesco Alberoni), d'une biologie de l'amour (Arthur Janov) et, bien sûr, de maints traités de psychologie, la saga des *Mars et Vénus*, de John Gray, en tête.

Est-ce que le roman-photo n'aurait pas su s'adapter? Ferait-il partie de ces genres éphémères qui ponctuent l'histoire de la fiction? Serait-ce dans les bouleversements idéologiques qui ont d'abord fait sa fortune puis contribué à sa chute (du moins est-ce l'hypothèse que nous avançons) qu'il faudrait chercher la réponse? Ce que nous pouvons affirmer, avec Serge Saint-Michel, c'est que « le *finalisme idéologique* du roman-photo astreint celui-ci à re/présenter de façon théâtrale et magique une projection euphorisante du monde », et que cette projection « englobe dans sa mystification, non seulement le bonheur, mais les rapports sociaux, le statut des individus, l'autonomie (falsifiée) de la personne⁴¹ ». Bref, au-delà de l'histoire d'amour exposée, « le roman-photo

38. *Ibidem*, p. 42. L'expression « photos-noyaux » est de Monique Linard.

39. Lise Quéffelec, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 28, coll. « Que sais-je? ».

40. *Ibidem*, p. 28.

41. Serge Saint-Michel, *Le roman-photo*, p. 52.

définit une optique du monde exaltant dangereusement la toute-puissance du désir dans un univers anhistorique et figé⁴² ». Or, on le sait, l'idéologie ancre une production dans un contexte socioculturel et a ce caractère de figement qui empêche l'évolution d'un genre. Les rêves de bonheur de l'Europe, dont l'essor est favorisé au Québec parce qu'ils entrent en correspondance avec une terre catholique et francophone, ne trouvent toutefois pas d'écho aux États-Unis. Comme le dit très bien Saint-Michel, dans l'Occident de l'après-guerre, « pendant que l'Europe tente (vainement) d'introduire aux U.S.A. les rêves de bonheur en papier, ce pays s'apprête déjà, à travers la plus formidable concentration universitaire de tous les temps, à contester le système des objets⁴³ ». De plus, il nous semble que l'Amérique s'étant emparée du médium cinématographique puis télévisuel a préféré s'imposer à partir d'eux. Et c'est ce qu'elle fit donc, avec brio, imposant au reste de l'Occident ses propres rêves, ses propres variations de l'amour, ses fictions pétrées d'américanisme affiché (ou voilé) mais renouant avec le dire mythique du roman d'amour : la dépendance de la femme comme source de pouvoir. Mais, justement, sur ce sujet, ne brouille-t-elle pas finalement les cartes?

Les fictions d'amour à la télévision

La télévision sait parfaitement jouer de cet effet de réel, sans qu'il se transforme pour autant en effet miroir. Comme le rappelle Danièle Aubry à la suite de Pierre Véronneau, on ne saurait parler au sujet des séries télévisées de « distorsions de la réalité⁴⁴ », car la télévision propose une représentation plus qu'un miroir de la réalité, et ce, en variant la longueur des formats et leur récurrence. Tandis que la *sitcom* (comédie de situation) a la part congrue (moins d'une demi-heure journalière), le *soap opera* (« roman-savon » au Québec) se voit attribuer une demi-heure quotidienne dans la journée, la série d'épisodes de cinquante-cinq minutes au plus privilégie la fréquence hebdomadaire en soirée et les feuilletons de l'été (« saga de l'été » en France), comme le signale leur dénomination..., ne durent que les soirs des vacances estivales.

Le *soap opera* est ainsi nommé car initialement parrainé par des marques de produits d'hygiène comme Procter & Gamble ou Colgate-Palmolive. Le terme se traduit parfois par « roman-savon », calque flagrant et peu parlant, « dramatique télé », expression peu usitée pour des raisons de polysémie (« Tu écoutes encore cette dramatique télé? »), ou encore « téléroman », terme qui méconnaît les principales caractéristiques du genre (format ouvert, récit continu). Les traductions « série télévisée » et « feuilleton télévisé » sont préférables bien que trop génériques pour notre objet, aussi emploierons-nous l'expression « feuilleton sentimental ».

D'abord diffusé à la radio, à des horaires adaptés aux femmes au foyer, le genre du feuilleton a conquis l'univers télévisuel à partir des années 1950. Puisqu'il y en a pour tous les goûts, des histoires de voisinage compliquées et cocasses aux comédies domestiques, des drames et passions dynastiques aux grandes fresques historiques, peut-on tenir un discours qui les rassemblerait? Sans doute, si l'on considère qu'au-delà de leurs différences, entre en compte chaque fois la standardisation du produit. Du moins faut-il tenir compte des spécificités culturelles : alors que le feuilleton américain a traditionnellement une trame sentimentale et se déroule dans des cadres somptueux situés dans des villes fictives du Midwest, son homologue britannique met plutôt en scène la classe ouvrière et fait la part belle à un réalisme social non dénué d'humour, dans une tradition pince-sans-rire très anglaise. Là où le premier fait rêver en proposant du *glamour* (photographie vaporeuse, coiffures sophistiquées, boiseries et cuir brun, tournage presque exclusivement dans des intérieurs cossus, gros plan sur un visage avant coupure publicitaire), le second renonce à l'évasion pour jouer la carte de l'identification (lumières crues, tenues ordinaires, tournage alternant façades de brique rouge et *pubs* sans cachet particulier). Malgré ces différences, les feuilletons anglo-saxons connaissent une évolution parallèle, avec depuis le milieu des années 1980 une tendance à évoquer de plus en plus de problèmes de société (drogue, sida, homophobie, racisme, harcèlement moral, etc.) et à représenter les minorités ethniques. Bien sûr, les débats de société qui se tiennent dans les *pubs* donnent souvent lieu à de la sociologie de comptoir, mais l'accroche principale a toujours été l'intrigue sentimentale, avec ses variations apparemment infinies. C'est du moins vrai jusqu'aux années 2000, qui voient les feuilletons à forte intrigue

42. *Ibidem*, p. 53.

43. *Ibidem*, p. 167.

44. Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 127-128.

sentimentale concurrencés par des séries où l'élément amoureux se trouve relégué à l'arrière-plan, voire quasiment absent (24, *Battlestar Galactica*, *Dexter*, *Heroes*, *Lost*, *Prison Break*, etc.). Parallèlement, le format ouvert (chaque sous-intrigue résolue déplaçant le centre de gravité vers une sous-intrigue en suspens) fait place à des formes mixtes alternant intrigues ouvertes et clôture narrative (*The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *CSI : Crime Scene Investigation*, *House*, *Alias*, etc.). Le feuilleton traditionnel suggère donc une association entre intrigue amoureuse et ouverture narrative.

La palme de la longévité revient à la série américaine *Guiding Light*, inaugurée à la radio en 1937, adaptée à la télévision en 1952 et diffusée jusqu'en 2009, soit 72 ans de présence médiatique! Le doyen des feuilletons télévisuels en activité est actuellement l'américain *As the World Turns* (54 ans de présence médiatique), qui a pris fin en septembre 2010 et passé le relais au britannique *Coronation Street*, laquelle allait alors fêter ses cinquante ans d'existence. Toutefois, les variations ont longtemps permis d'échapper à la clôture définitive, comme le prouvent les rejetons de *Dallas*, série ouverte de 1978 à 1991, 357 épisodes de quarante-cinq minutes dont l'étendue est potentiellement infinie en soi. Des boutures se greffent à ce tronc solide à la notoriété mondiale, développant le sujet des drames et des passions dynastiques... L'on quitte le monde pétrolier du Texas pour plonger dans les magouilles financières et le luxe à outrance avec *Dynastie*, durant 220 épisodes de 1981 à 1989, rejeton revendiqué et qui connaît un grand succès, à la différence de son propre bourgeon – *Dynastie II : Les Colby* –, qui malgré des efforts de casting (Charlton Heston et Barbara Stanwyck pour les stars, sinon des personnages empruntés à *Dynastie*), sombrera corps et biens au bout de quarante-neuf épisodes, de 1985 à 1987. L'on boit plus que de raison avec *Falcon Crest*, qui se déroule dans le monde viticole de la vallée de Tuscany, pendant 227 épisodes de quarante-cinq minutes, de 1981 à 1990, et avec son modeste équivalent européen de 26 épisodes, *Châteauvallon*, en 1985.

Falcon Crest (Sous le signe du faucon au Québec) est, de tous les feuilletons, une manne pour les stars : aux côtés de Jane Wyman (actrice et première épouse de Ronald Reagan), la maîtresse-femme à la tête d'un empire d'or rouge, joueront Mel Ferrer (1981-1984), Gina Lollobrigida (1984), Kim Novak (1986-1987), Robert Stack (1987), Leslie Caron (1987) ou encore Ursula Andress (1987-1988).

Avec paresse et langueur, on se réchauffe sous le soleil californien (en studio, certes) de *Santa Barbara* pendant 2137 épisodes de 52 minutes de 1984 à 1993, mais on brûle sous *Les feux de l'amour* (*The Young and the Restless*), qui mise sur l'univers de l'industrie cosmétique. *Les feux de l'amour* : faconde infatigable déversée depuis 1973, logorrhée fascinante de 378 000 minutes, ou 262 jours, ou près de neuf mois *non-stop*⁴⁵! Et les rejetons des rejetons? *Les feux de l'amour* donnera *Amour, gloire et beauté* (*The Bold and the Beautiful*, *Top Models* au Québec) qui, depuis le 23 mars 1987, n'affiche qu'un peu plus de 5 500 épisodes de vingt minutes au compteur, mais détiendrait un autre score confirmé par le *Guinness des records* : celui du feuilleton le plus regardé au monde avec 35 millions de téléspectateurs.

En France, les deux *soap* entrent en scène la même année, en 1989, pour se disputer l'audimat. À ce jeu, *Les feux de l'amour* l'emportent haut la main, avec en moyenne 2 165 000 téléspectateurs contre 800 000 pour leur concurrent. Dans le score des *Feux de l'amour*, il faut noter que 70 % du public est féminin et âgé de plus de 55 ans.

Le rôle fédérateur des feuilletons télévisés n'est certes pas négligeable et confine au phénomène de société. On commente le dernier épisode, on échange spéculations et pronostics sur les développements à venir, avec le même engouement que pour parler sport ou politique. Cela se vérifie notamment au Royaume-Uni, où l'épisode de Noël 1986 de la série *EastEnders* a été suivi par 30 millions de téléspectateurs, soit à peine moins que la finale de la Coupe du monde de football de 1966, qui avait vu la victoire de l'Angleterre sur ses terres, ou les funérailles de la princesse Diana (32 millions chacun). On notera d'ailleurs avec amusement

45. Autrement dit, 9 000 épisodes de quarante-deux minutes. Ce chiffre a été dépassé : en 2009, on atteint plus de 9 250 épisodes répartis en 36 saisons.

que le divorce mis en scène dans l'épisode en question aura été plus suivi que le bien réel mariage de Charles et Diana cinq ans plus tôt (28 millions)...

Notre *best of* de consommatrice : *Melrose Place*, *Côte Ouest*, *Desperate housewives* dans la catégorie voisinage; *Dynastie*, *Falcon Crest* dans la rubrique dynastique; *La chambre des dames* pour les grandes fresques historiques; *Une nounou d'enfer* pour les comédies domestiques.

Notre *best of* de consommateur : *Coronation Street*, *Neighbours*, *Desperate housewives* dans la catégorie voisinage; *Dallas* dans la rubrique dynastique; *Les rois maudits* pour les grandes fresques historiques; *Friends* pour les comédies domestiques.

Les scénaristes puisent dans une banque de motifs narratifs, matrice structurelle identique depuis les romans grecs, suivant parfois des conventions dramatiques définies par Aristote dans sa *Poétique* et toujours contextualisées. Ainsi s'échangent et se répètent d'une série à l'autre l'enlèvement (de Fallon par des extraterrestres dans *Dynastie*!), l'accident mortel (qui se souvient du personnage qui se fait broyer dans une déchiqueteuse, fin sordide d'un épisode des *Feux de l'amour*?), la rivalité (entre deux familles, style Montaigu et Capulet modernes dans *Santa Barbara*, entre une femme et son neveu pour *Falcon Crest*, un couple divorcé pour *Dynastie*) et la disparition mystérieuse (de Stéphanie Harper dans *La vengeance aux deux visages*, prétendument dévorée par les crocodiles). Hasards, coïncidences et rendez-vous manqués forment la recette constante du feuilleton sentimental, avec leurs variations virtuellement infinies, le spectateur tirant plaisir à imaginer quelle révélation de dernière minute apportera l'épisode à mesure qu'il s'achemine vers son terme, quel *deus ex machina* les scénaristes auront concocté. « Scénaristes »? Cette itération structurelle est telle que les auteurs – comme les acteurs – sont interchangeable, et passent souvent après les producteurs, les diffuseurs, les publicitaires, voire les acteurs. Les détails du scénario sont souvent bricolés le jour même, et si les grandes lignes sont définies au début de la saison, elles peuvent se modifier pour évacuer tel personnage qui déplaît aux spectateurs... ou pour arranger tel acteur appelé sur un autre tournage! Cela se vérifie particulièrement dans le cas des *telenovelas* tournées au fil de la diffusion, dont le développement narratif est sans cesse infléchi par les goûts du public.

Les *telenovelas* sont un genre télévisuel brésilien et mexicain, aux épisodes de durée variable, qui correspond aux feuilletons américains, mais dont la différence principale tient à sa construction. En effet, la *telenovela* brésilienne est conçue en fonction d'un dénouement et la mexicaine se clôt par une résolution.

L'écriture du scénario ne relève pas de l'imaginaire d'un auteur, mais d'un mode de production industriel comparable au travail à la chaîne. Mais est-ce vraiment différent dans les studios américains? Il suffit que le public réclame le retour d'un personnage supprimé de la narration pour que celui-ci « ressuscite » à la manière d'un Sherlock Holmes : Bobby Ewing revient d'une longue absence après avoir été tué dans un accident, car tous les épisodes de la saison 9, où il n'apparaissait pas, étaient en fait... un rêve de sa femme, Pamela! On imagine volontiers le casse-tête pour les scénaristes avant d'opter pour ce revirement total dans la narration, puisque tout ce qui s'est déroulé pendant un an (1986-1987) doit être annulé dès le réveil de Pamela. En revanche, *Côte Ouest* ne tiendra pas compte de ce retour : dans la série, Bobby est bien mort, démontrant ainsi que les rejets finissent par s'affranchir totalement de leurs modèles.

Est-ce à dire aussi que le public a le dernier mot? Que ce qu'il désire fait loi? Oui, au sens où ses préférences sont systématiquement prises en compte pour faire monter l'audimat (seule raison d'être des produits télévisés). Non, au sens où ce qui est visé, c'est son assiduité devant les *spots* publicitaires, qui rythment les épisodes différemment d'un pays à l'autre (pour l'instant, il y a plus de coupures aux États-Unis et au Québec qu'en France, par exemple). Sous couvert de démocratie, c'est en réalité l'annonceur qui décide. Le public voit dans la sérialité ouverte un écho de son quotidien, et son plaisir vient en grande partie de cette

mise en scène d'un quotidien qui pourrait être le sien, la frustration de l'imprévu étant remplacée par la satisfaction de pouvoir déchiffrer et deviner les caprices de l'existence. En somme, il s'abandonne sur un mode ludique à l'illusion de maîtriser le réel grâce à la syntaxe fortement signifiante du genre (gros plans précédant la révélation, musique annonçant la tonalité légère ou dramatique de ce qui va venir, parfois même inchangée au fil des épisodes, comme dans la très populaire série française *Plus belle la vie*). La programmation à heure fixe vient scander sa journée de la même manière que les tâches professionnelles ou domestiques, mais sur le mode du divertissement. L'épisode entrecoupé de publicités ne fonctionnerait pas autrement, c'est-à-dire une alternance entre progression d'une tâche et interruptions plus ou moins fortuites. Encore faut-il que ces interruptions soient en accord avec le public visé : les retransmissions sportives feront la part belle aux *pick-ups*, aux déodorants masculins, ignorés des séries de jour qui leur préfèrent produits de beauté (des mascaras aux crèmes anti-âge), de lessive... La fréquence de la coupure, enfin, influe sur le scénario : les rebondissements se multiplient, les discussions laissées en suspens – procédé éculé avec *Les feux de l'amour*; qui aime à tenir son public en haleine, dans l'attente de la réponse à la question perfidement posée avant la publicité. « COMMENT a-t-il OSÉ? », avec un œil grand ouvert et la moue indignée, « Tu me CACHES quelque chose? », l'air franchement inquiet, ou « Qu'est-ce qui NOUS est arrivé? », les yeux embués de larmes et la lèvre tremblante, l'intonation outrée rappelant les mots en caractères gras des bandes dessinées américaines. Toutes ces questions sont dramatisées par un gros plan efficace... Mais après tout, rien de nouveau dans ces procédés, qui sont hérités du fonctionnement du roman-feuilleton puis de la bande dessinée, tout comme les faux rebondissements et les dénouements provisoires à l'échelle de la série – et non plus seulement de l'épisode – sont la marque du mélodrame.

Ambiance *soap* pour roman d'amour

Il arrive que les feuilletons servent de support aux romans d'amour, comme c'est le cas avec *Coups de cœur* (*Heartbeat*, 1992), vingt-septième roman de Danielle Steel, l'une des grandes prêtresses de l'amour papier (certainement celle qui vend le plus aujourd'hui), dont les œuvres sont souvent adaptées pour la télévision.



À ce jour, vingt-deux romans de Danielle Steel furent adaptés en téléfilms. Le premier est *Traversées*, avec Cheryl Ladd, en 1986, actrice qui joue aussi dans *Une autre vie ou Détours vers le bonheur* (1991). Autre ex « Drôle de dame », Jaclyn Smith est l'héroïne de *Kaléidoscope* en 1990. On retrouve Patrick Duffy (le Bobby de *Dallas*) dans *Cher Daddy*, réalisé un an plus tard ou encore Melissa Gilbert (la Laura Ingalls de *La petite maison dans la prairie*) dans *Le poids du passé* en 2007. *Coups de cœur* (*Heartbeat*) est diffusé à la télévision américaine en février 1993, avec dans les rôles principaux John Ritter et Polly Draper, sans que l'auteure participe à la scénarisation – ce qu'elle fait souvent –, mais c'est elle qui, tel Hitchcock, présente le téléfilm, à renfort de propos généraux sur l'amour, la seconde chance. Malheureusement, le téléfilm a gommé l'essentiel de l'intérêt du livre, à savoir la réflexivité entre le monde de la télévision et le monde réel au profit de la seule trame amoureuse.

Coups de cœur a pour héros Bill Thigpen (Grant dans l'adaptation télévisuelle), considéré par ses pairs et ses spectateurs comme le roi du feuilleton sentimental. Il est le créateur de *La belle vie*, le maître des rebondissements, des pirouettes, tout en s'impliquant à 110 %, car il n'écrit pas du feuilleton pour l'argent, mais parce qu'il aime son métier. Ainsi Steel prend-elle le parti de l'idéalisation des coulisses du feuilleton en donnant l'image d'une grande famille solidaire autour d'un chef paternaliste. À l'ouverture du roman, l'audience de *La belle vie* ne cesse d'augmenter, et le public reste pantois devant les derniers imbroglios : « Ce jour-là, Sylvia s'appêtait à jouer le rôle de Vaughn Williams, la jolie sœur cadette de Helen, l'héroïne du film. Initiée par son beau-frère, dont elle était éprise, à l'usage des stupéfiants, Vaughn dépérissait. Cela, naturellement, à l'insu de sa famille et

surtout de son aînée, Helen. Prise dans un piège mortel d'où nul ne pouvait la tirer, la jeune droguée courait à sa perte, dûment pilotée par John, le beau-frère diabolique⁴⁶ ». Dans ce résumé, déjà, par le ton donné et la présence diffuse du pathos, la téléspectatrice qui sommeille en la lectrice est convoquée : elle sait (et ressent, surtout) de quoi il est question. Elle est prête à lire/voir la suite : « Dans la séquence que l'on devait filmer cet après-midi-là, la jeune femme allait devenir le témoin involontaire d'un crime commis par John, et se trouver injustement soupçonnée par la police à la place du meurtrier, la victime n'étant autre que son propre *dealer* – un individu louche que John lui avait présenté⁴⁷ ». Ainsi la lectrice est-elle préparée à ce que, dans cet emboîtement fictionnel, ce qui arrive à Bill soit aussi rocambolesque que son feuilleton.

Et Bill, effectivement, se lasse de sa liaison avec Sylvia et tombe fou amoureux de sa voisine, Adriane Townsend, qui travaille, elle, pour un journal télévisé, dans le même immeuble que lui. Tout sourit à la jeune femme, jusqu'au moment où son mari l'abandonne dès qu'il apprend qu'elle est enceinte de lui, poussant la séparation des biens jusqu'à faire vider entièrement leur appartement et à demander le divorce : ce genre de scénario ressemble davantage à ce qu'on attend d'un feuilleton qu'à une intrigue de roman d'amour! Le cheminement de *Coups de cœur* devient alors un chassé-croisé : tandis que Bill aime Adriane, dont le ventre ne cesse de s'arrondir, et que cet amour semble partagé, la jeune femme, par droiture d'âme (ce qui démontre sa qualité et diffère le dénouement), espère le retour de son mari. Afin de fonder une famille. Mais, peu à peu, c'est dans la famille de Bill qu'elle trouve sa place : auprès de ses enfants à lui, qu'il voit le temps des vacances (elle en sauve un de la noyade, d'ailleurs!), et auprès de la famille élargie, celle des studios du feuilleton. Sa première visite lors d'un tournage tient même de l'initiation. Après avoir grimpé les trois étages qui la séparent des studios de *La belle vie*, Adriane s'installe dans la cabine de contrôle pour assister à l'enregistrement : Vaughn est morte (rebondissement passé), sa sœur Helen est effondrée (relâchement de la tension et synergie avec le spectateur), une inconnue arrive pour la faire chanter (coup de théâtre, remontée d'adrénaline). Aux yeux d'Adriane, la réussite est complète car elle concerne l'effet de réel : « Savamment distillés, drames et malentendus, trahisons, crimes et accidents formaient une fresque hallucinante de la bourgeoisie américaine. Certes, *comme dans toute œuvre de fiction*, les exagérations s'accumulaient, on frisait le mélodrame, mais les caractères restaient crédibles et les situations n'avaient rien à envier aux aléas de la vie réelle, Adriane en était persuadée⁴⁸. » Bill manque-t-il d'idées pour la suite? Hésite-t-il? À présent, la femme aimée se cale dans un rôle qu'elle connaît bien : la confidente et la pourvoyeuse de très bons conseils. Elle fait partie de la famille.

Coups de cœur appartient à la catégorie des romans d'amour qui jouent sur la réflexibilité, l'effet du réel, poussant le flirt vers l'effet de miroir qui, dans l'univers fictionnel, est toujours un miroir aux alouettes. Les strates se superposent donc, à l'image de *The Downstairs Bride*, vingtième épisode de la troisième saison de *Dynastie*, lorsque Sammy Jo (Heather Locklear, qui faisait ses armes avant son rôle majeur dans *Melrose Place*, 1993-1999) apprend par la une d'un magazine que son mari Steven est vivant. Or, sur cette page de couverture, en dessous du gros titre « Steven Carrington alive », le spectateur découvre une photo de... la famille Ewing! Sans aller jusqu'à cette fusion entre réalité et fiction, le roman de Danielle Steel ne cesse d'y faire allusion, à grand renfort d'humour, comme lorsque Bill rappelle à Adriane leur histoire d'amour décomposée en actes, le dernier espère-t-il étant l'accouchement réussi et leur mariage. De quoi faire un bon scénario de feuilleton sentimental, à condition d'apporter de menus changements : « L'épouse délaissée tue Steven qui, bien sûr, n'est *pas* le père du bébé, et quant au héros, il est déjà marié à la sœur de l'héroïne, à moins qu'il ne soit son propre père sans le savoir. Quel beau final⁴⁹! » En fait de quoi, finalement, Steven refuse le bébé, Bill insiste pour que son nom à lui figure sur l'acte de naissance du petit Samuel William, et le roman s'achève sur la perspective imminente du mariage (auquel on assiste dans l'adaptation télévisuelle). Le réel a rejoint pour une part le feuilleton, laissant la lectrice confiante en un happy end digne de tout roman à l'eau de rose⁵⁰. Mais cette fin traditionnelle, dans la lignée des Harlequin, attendue parce que jouant une partie connue (attente de la lectrice et sentiment de réconfort par le *happy end*), est aujourd'hui retravaillé en profondeur par un genre nouveau : la télé réalité.

Le banal de l'amour en télé réalité

46. Danielle Steel, *Coups de cœur*, Paris, Presses de la Cité, 1992, p. 23, titre anglais : Heartbeat.

47. *Ibidem*, p. 23.

48. *Ibidem*, p. 157. C'est nous qui soulignons.

49. *Ibidem*, p. 202. C'est l'auteur qui souligne.

50. Des roses épanouies, de couleur rose pâle, sont d'ailleurs sur la couverture du roman en traduction (dans la version originale, il s'agit d'un cœur brisé).

« Est-ce que Sam a couché avec Brenda, cette p...? », « Kevin a vraiment jeté Pamela? », « Sylvie va-t-elle choisir Ken ou Karim? » sont les questions que les protagonistes des télérealités et avec eux le public (assez jeune) se posent aujourd'hui, ringardisant du même coup l'ancienne génération nourrie de séries télévisées. La télérealité se veut actuelle, moderne, en prise avec la réalité, différente en cela du *reality show*, où le quidam vient raconter une histoire extraordinaire (souvent reconstituée). De son côté, la télérealité expose la banalité, ce qui ne veut pas dire qu'elle refuse le sensationnel. Au contraire, elle se veut un habile mélange des deux, permettant identification et rêve. C'est pourquoi le genre amoureux sert si souvent de concept clé. Qu'importent les critiques, elles sont même les bienvenues! Et déjà, à l'époque des romans-photos, la presse catholique ne criait-elle pas au scandale, persuadée que ces torchons à midinettes décolorées (donc stupides) les conduisaient, aliénées à défaut d'être pieds et poings liés, vers la prostitution? N'a-t-elle pas crié « au loup » trop tôt? Mais, à sa décharge, elle n'était pas la seule : communistes, féministes, rationalistes et intellectuels médiatisés étaient eux aussi montés au créneau. Où sont-ils, à présent, qui parlaient soit de subversion inacceptable soit de machine à lénifier redoutable?

Le genre de la télérealité n'est cependant pas aussi récent qu'on veut le croire. *An American Family* proposait déjà aux téléspectateurs de 1973 d'entrer dans la vie d'un couple en plein divorce durant douze épisodes, suscitant quelques vocations en Europe (*The Family*, l'année suivante) et, plus tardivement, en Australie (*Sylvania Waters*, 1992). Si, dans ce sillon, les télérealités se développent, ce n'est qu'en 1999 qu'une émission bouleverse le paysage audiovisuel : *Big Brother*. Depuis, le succès des télérealités est au plus haut.

Tandis que *Dynastie* met en scène (et c'est déjà une révolution à l'époque) les relations homosexuelles, la télérealité cherche à exposer ce qui ne relève pas du tabou, comme on peut le croire à première vue, mais du raconter de voisinage comme l'infidélité (*L'île de la tentation*; *Ton ex ou moi*) ou les jeux gays et lesbiens (*Next*). Autrement dit, la télérealité de séduction est la dernière forme inventée pour servir le thème du désir et du plaisir, accumulation de coucheries, de cancons encouragés par les confessions de tous les participants et les crises d'hystérie des uns et des autres. La fictionnalité de la télérealité se mesure à la récurrence des moments de suspens, qui viennent tous avant la pause publicitaire. Heureux hasard? Certes non. Contrairement à leur nom, ces émissions ne donnent que l'illusion de la réalité : les candidats sont dûment choisis, les votes du public largement aidés puis filtrés, l'interrelationnel téléguidé, l'improvisation suit des consignes données par la régie... À peine voit-on des censeurs apparaître sur le petit écran, un petit groupe choisi, fêru en psychologie, pour commenter, à la manière de la rubrique « courrier du cœur » des magazines, les agissements des personnages, le tout une fois de plus savamment mis en scène. L'ère du carton-pâte s'est faite trompe-l'œil.

La télérealité consiste à agencer des motifs et des profils issus du roman d'amour : revirements de situation (les ruptures amoureuses; les malentendus et quiproquos; les retrouvailles) et caractères types (l'ingénue et le naïf; le séducteur et l'intrigante; la marie-couche-toi-là et l'impulsif au grand cœur). Sur ce point, ce genre est à l'opposé des feuilletons sentimentaux, qui s'articulent en fonction de l'intrigue parfois développée au détriment des personnages et dont la caractérisation est au mieux sommaire, au pire incohérente. Dans la télérealité, au contraire, la caractérisation est poussée à l'extrême, jusqu'à devenir l'unique ressort de l'émission, composée autour de variations discursives sur des personnages caricaturaux.

Mais essayons de saisir les implications d'une telle différence, car celle-ci est à coup sûr significative. D'un côté, le feuilleton sentimental est un accompagnement de vie (pendant des années!) qui n'implique pas de suivre des personnages autrement que typés; de l'autre, la télérealité de séduction est un produit éphémère, jetable après consommation (même si, bien souvent, les émissions sont scénarisées pour tendre vers un succédané de *happy end*, personne n'est vraiment dupe). Les deux genres ont en commun de susciter des modes de consommation variés, de l'écoute attentive au simple fond sonore pendant que l'on vaque à d'autres occupations (souvent ménagères). Toutefois, la télérealité a vu le développement d'un mode de consommation distinct, à savoir le mode distancé. On regarde l'émission pour se moquer des personnages, voire de l'émission elle-même, de préférence en groupe. Peu importe, d'ailleurs, pour les diffuseurs, pourvu qu'on regarde! Ils ont si bien compris le système que le malentendu, cher aux fictions amoureuses, peut devenir le ressort de l'intrigue et se muer même en parfait canular : *Greg le millionnaire* (France, 2003) n'a rien d'un homme riche, et certainement pas les manières, de même que son rejeton, qui inverse

la proposition un an plus tard : *Marjolaine et les millionnaires* (la Marjolaine en question étant l'une des candidates éliminées par Greg après avoir dûment été « essayée » après un épisode mémorable où elle se targue, lors d'un dîner romantique, d'être... épilée de partout!). Autant dire que, dans cette perspective, c'est un pan entier du roman d'amour qui s'effrite, celui qui mettait en scène, comme dans nombre de Harlequin, de Delly ou de Barbara Cartland, l'union sincère entre deux êtres de condition sociale différente – en aucun cas il n'aurait été question de cautionner l'arrivisme! De plus, le roman d'amour se veut clairement défini dans ses rôles, en raison de l'héritage qu'il possède, parfois lourd il est vrai, qui consiste à instiller (ou à rappeler) un minimum de « bonne éducation ». En vertu de quoi celui qui fait preuve d'individualisme, de méchanceté, cherche à tout prix à dévaloriser l'autre pour mieux se mettre en valeur, ne peut devenir le héros de l'histoire. Dans le domaine de la télé réalité, oui. Et c'est bon pour l'audimat.

Le mode de consommation ironique est favorisé par notre post-modernité, le référent pouvant fonctionner à plusieurs niveaux. Lecture littérale et lecture ironique coexistent, se superposent et se valent, puisque c'est de toute façon une « *commodity* », un produit de consommation courante.

Faut-il opposer intrigue du feuilleton sentimental et caractérisation de la télé réalité? C'est en fonction du public visé que ce choix se détermine : le public jeune (souvent adolescent) est en phase de construction, il cherche davantage des personnages types qui peuvent entrer en conflit, et donc a fortiori incarner des valeurs, aussi minimales ou factices puissent-elles être, alors que le public des feuilletons sentimentaux, plus âgé, s'est déjà construit une identité et saura plus apprécier les variations d'une même histoire. Car c'est de cela qu'il s'agit toujours : parler d'amour, mais en parler différemment.

Autre chose, enfin, la notion de verticalité et d'horizontalité dont nous avons parlé à propos des magazines. Dans les romans-photos, il était possible d'identifier, à l'occasion, tel ou tel visage connu, reconnu, donc légitimé à ses yeux, et puisé à son encyclopédie culturelle : le premier, c'est Johnny Hallyday dans *La belle aventure de Johnny*, en 1964, pour le magazine *Nous Deux*. Une couverture avec Johnny équivalait alors à 100 000 ventes en plus! Suivront dans le désordre Joe Dassin, Klaus Kinski, Helmut Berger, Alain Souchon, Mireille Mathieu ou Dalida... À ce moment-là s'enclenche une confusion possible entre le personnage (fictif) et la personne (réelle). Cette verticalisation était dans le sens descendant (la star est un être comme « nous »); la télé réalité ne la gomme pas mais l'inverse simplement (« nous » pouvons aussi être des stars). Ce faisant, elle nous semble être la bâtarde du roman-photo, comme celui-ci l'était du roman-feuilleton, sa réinvention où le narratif l'emporte sur le visuel. Mais où le visuel apporte la gloire à celui qui n'a d'autre mérite que de passer à la télévision, qu'importe ce qu'il dit : voilà la grande nouveauté.

Les générations se suivent et ne se ressemblent pas. Les lectrices des romans-photos des années 1950 sont devenues mères. Leurs filles leur préfèrent Harlequin. Comme le fait remarquer Nicole Robine, celles-ci cherchent à se démarquer, ayant assimilé que « ces lectures presque sans texte ne demandent pas une organisation mentale correspondante à celle qu'exigent le découpage et l'organisation narrative d'un roman quel qu'il soit⁵¹ ». Les petites-filles, elles, regardent plutôt les télé réalités, qui, malgré leurs oripeaux hypersexués, leur souffle postmoderne (dans l'installation d'un spectateur ironique), conservent l'esprit du conte que peuvent représenter le lot des romans-photos, romans populaires, films à l'eau de rose et séries télévisées. Les séries servent une complexité de personnages et de situations qui forment un conte, une *fabula* qui s'étire dans le temps, alors que les romans Harlequin agissent sur une histoire resserrée et peu de personnages, et que les télé réalités proposent un conte cruel, en quelques étapes scénarisées qui donnent l'illusion du réel et qui, en fait, n'échappent pas cependant à leur dose de sirop et de guimauve. L'on pourrait dire que c'est affaire de goût, de démarcation générationnelle, mais pas seulement, car il faut revenir à ce que nous a appris l'histoire du roman au 20^e siècle : les compétences de lecture, de compréhension se modifient aussi, au gré des bouleversements sociaux dont la démocratisation de l'école et les événements de mai 1968, par exemple, qui marquent une coupure entre des mères lisant des romans-photos et des filles lisant Harlequin.

51. Nicole Robine, « Roman sentimental et jeunes travailleuses », dans Julia Bettinotti et Pascale Noizet (sous la dir. de), *Guimauve et fleurs d'oranger : Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 42-43, coll. « Études paralittéraires ».

Dans ce survol de l'emprise visuelle sur l'écrit, force est de constater que l'écriture semble aujourd'hui subordonnée à l'image. Mais il ne faudrait pas non plus se hâter à des conclusions de dépendance univoques. Certes, dans certains cas (le film raconté, le roman-photo et le manga), il semble que le littéraire soit relégué à n'être au mieux qu'un accompagnement, au pire un faire-valoir de l'image, c'est-à-dire, trop souvent, une concession accordée, sans véritable incidence sur l'implicite du genre (l'identification à une vedette). Dans le cas de la série télévisée ou de la télé réalité – et en dépit de ce que cette dernière tente de faire croire : une réelle spontanéité de la part de ses candidats –, la scénarisation, même minimale, est un passage obligé. Bien qu'obéissant à des codes pouvant être contraignants, les auteurs-scénaristes de séries, de feuilletons et de *soaps* peuvent, nous l'avons vu, faire preuve de création là où, dans la télé réalité, ils sont happés par des personnages déguisés en personnes pouvant à tout moment dynamiter leur directives scénaristiques. Et s'ils le font, c'est un plus pour l'audimat, manière d'inciter les candidats à se défaire des dites directives. La question qu'en fin de compte nous devons poser ici, c'est l'incidence que peut avoir cette nouvelle forme sur les romans d'amour. Hier, le film raconté avait eu une influence (dans quelle mesure? l'affaire est invérifiable, mais l'influence existe⁵²) sur le roman d'amour, le débridant de sa gangue pudique pour l'ouvrir à un érotisme plus présent.

Aujourd'hui, la télé réalité dépasse souvent l'érotique pour se vautrer dans le pornographique *soft* (scènes de baisers avec langue goulue, tripotage en direct, acte consommé dans une piscine à deux ou à plusieurs dans un *jacuzzi*), la bienséance des Delly, Cartland et aussi Steel, toute la littérature « bon ton » se trouvant remplacée par cette spontanéité qui fait parler « simple » et surtout « jeune » sans mettre de barrière langagière et valorisant le vulgaire, quitte à faire se retourner l'abbé Bethléem dans sa tombe! Quelle peut être, alors, la participation de la télé réalité aux romans contemporains? Existe-t-elle vraiment ou le genre, faisant la sourde oreille à cet appel de sirènes post-modernes, continue-t-il sa route pour arriver à bon port, au port de l'amour heureux?



52. Nous renvoyons à l'enquête d'Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires de la Belle Époque*, Paris, Seuil, ©1984, 2000, coll. « Points/Histoire ».

CHAPITRE 11

Aujourd'hui, l'amour en valeur « absolue »

Avant que Roland Barthes ne décortique les mécanismes du discours amoureux, qu'il s'empare non tant d'un sentiment que d'un comportement linguistique, les Grecs, en donnant la première mesure du roman d'amour, avaient déjà fourni un « système codé de la communication dans l'Antiquité et de sa pathologie¹ » qui rejoint les sociologues tels que Goffman, lorsqu'il questionne les idiomes rituels. Autrement dit, le romanesque se déploierait à partir des obstacles rencontrés et, par conséquent, en fonction de la communication à établir. Bien que cette hypothèse de Françoise Létoublon concerne les romans grecs, qu'elle atteigne son paroxysme dans la collusion antique entre la fausse mort et l'amour dont le Moyen Âge se souvient², nous en avons éprouvé la justesse tout au long de notre survol historique du dire d'amour, qu'il soit français, anglais, sous sa forme canonique de roman ou sous une forme contemporaine – le manga japonais, par exemple.

Parler de communication ne réduit pas le sujet amoureux, au contraire, c'est toute son ouverture à l'autre et au monde qui s'embrasse : apprendre à communiquer, reconnaître les signes, défaire les malentendus, respecter l'autre, tout cela permet de s'insérer dans la société. Théagène et Chariclée avaient besoin, dans la tristesse de l'éloignement, de symboles pour signes de reconnaissance, mais le gage est toujours d'actualité : un bijou, une mèche de cheveux, un mouchoir jusqu'au début du 20^e siècle, un livre, une vidéo, un texto, un courriel pour les plus modernes ! Et même si le *topos* du rêve intercepté ne fonctionne plus, on en trouvera un avatar dans l'étrange *Chemin de nos vies*, d'Amanda Carpenter³, quand Dana aspire inconsciemment les souvenirs de David pour les rêver ensuite (chapitre 4). Ces dons complètent le langage « par mots » et « par peau » : le discours amoureux est inépuisable.

L'amour s'énonce dans les champs croisés du romanesque, et d'une manière générale de la fiction, du psychologique et du linguistique. L'amour se parle et fait parler ; il n'est que de voir la quantité de livres consacrés à ce noble sujet pour s'en convaincre. Il fait même de plus en plus parler, à mesure que les sociétés occidentales se réclament (de façon sincère ou hypocrite, chacun en jugera) de valeurs traditionnellement féminines comme le dialogue, la tolérance, la coopération, l'entraide, la compassion ou la sensibilité, à mesure que « l'intelligence émotionnelle » s'ajoute au « quotient intellectuel » pour juger de l'aptitude d'une personne à comprendre le monde. Aussi, penchons-nous sur ces discours qui entourent le sentiment amoureux, et sa valeur en sera mieux cernée. Entendons par là la valorisation et la large diffusion, l'une et l'autre n'étant pas forcément reliées, en fonction de deux sens du mot « valeur » indiqués par le dictionnaire : « le caractère d'un bien marchand⁴ » avec son vocabulaire économique de cote, gain, plus-value et moins-value ; la « qualité », l'« intérêt d'une chose » selon les critères de son efficacité ou de son intérêt. Autant dire que la valeur peut recevoir deux acceptions, l'une quantitative, mesurable en l'espèce en chiffres de vente, en exemplaires écoulés, en rééditions, en profits générés par les adaptations, et l'autre qualitative, telle qu'elle est réfractée dans le discours critique et philosophique.

Dire que cette valeur est « absolue », c'est toute la teneur d'une forme d'idéologie contemporaine véhiculée par certains auteurs, selon laquelle la question amoureuse se résume à de grands invariants où l'on postule une essence masculine et une essence féminine universelles en temps et en lieu. C'est, pourrait-on dire, le grand récit de l'amour-toujours, dont les platitudes philosophiques ne sont pas sans rappeler les mièvreries de la presse féminine au tournant du 20^e siècle, grand récit abondamment relayé par les séries télévisées : le local, le contextuel ne seraient que prétexte à la redite du même. Bien qu'un tel discours serve une fonction consolatrice (tout change autour de nous mais les hommes resteront les hommes et les femmes resteront les femmes), il ne peut plus nous satisfaire dès lors que nous avons pris connaissance des nuances et des mutations du dire amoureux. Si l'amour n'est pas seulement biologique mais aussi (surtout ?) culturel, son expression dépend des époques et des lieux. Ces considérations nous amènent à dialectiser l'idée d'un « amour en valeur absolue », à commencer par le trait le plus objectif qui soit (du moins en

1. Françoise Létoublon, *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, E.J. Brill, 1993, p. 195.

2. Nous renvoyons à l'excellente analyse d'Emese Egedi-Kovacs, « La “morte vivante” dans les poèmes narratifs français et occitans du Moyen Âge », dans Denis Hüe, Anne Delamaire et Christine Ferlampin-Acher (actes réunis et publiés par), *22^e Congrès de la Société Internationale arthurienne*, Rennes 2008, [En ligne], [<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/egedikovacs.pdf>] (Consulté le 22 avril 2014).

3. Amanda Carpenter, *Le chemin de nos vies*, Paris, Harlequin, ©1984, 1985, coll. « Romantique », titre anglais : Flashback.

4. Dictionnaire *Le Petit Robert*, entrée « Valeur ».

apparence), les chiffres de vente. En d'autres termes, en quoi le quantitatif, donnée pourtant éminemment relative, crée-t-il l'illusion d'une valeur absolue de l'œuvre?

Fast-seller, steady-seller, best-seller

À qui créditer la fabrique du *best-seller* ou, d'après la conférence de Benoît Berthou à la Bibliothèque nationale de France en 2006, du « *best-seller* : la fabrique du succès »? Un tel succès, l'auteur en est d'abord responsable, même s'il est ensuite aidé par un bon agent littéraire, mais il ne serait pas même envisageable sans l'éditeur et sa puissance financière, qui fait du lancement un événement qui touche les critiques et le public, manière de souligner qu'à part quelques exceptions (dont dernièrement la série « Millénium », chez Actes Sud), les *best-sellers* sont engendrés par des maisons d'édition de grande envergure. Dans la chaîne du succès, qui connaît vraiment le rôle de la réunion avant sortie, réunion où les diffuseurs doivent être convaincus de la bonne affaire qui les attend? À ce moment-là, rien ne distingue vraiment la littérature institutionnalisée et la littérature populaire, seul compte l'effet présupposé sur le lectorat. Cet effet, nul ne peut le prévoir à coup sûr, car en finalité, c'est le bouche à oreille qui fonctionne, réservant parfois des surprises...

Quitte à retenir les enseignements de Berthou, autant s'en servir pour distinguer un *fast-seller* et un *steady-seller* d'un *best-seller* (« le mieux vendu ») : le *fast-seller* se vend bien, très vite et s'oublie à la même vitesse, ainsi en fut-il des romans sentimentaux d'Adélaïde de Souza, grand vendeur au début du 18^e siècle; plus tortue que lièvre, le *steady-seller* a droit à des ventes qui progressent lentement mais sûrement, laissant à penser qu'il bénéficiera d'une réédition. Le *best-seller*, lui, « combine ces deux temporalités commerciales : commençant comme un “*fast-seller*” il finit comme un “*steady-seller*”⁵ ». Sa courbe de vente se stabilise donc et après l'euphorie des premiers temps, l'œuvre se réédite – qu'elle se transforme en « classique » est une autre affaire, comme le prouve le malheureux *Maître de forges*, d'Ohnet, que les éditeurs boudent depuis les années 1980! Tout roman populaire, dont le roman d'amour, peut bénéficier de cette marque distinctive, destinée à un large public, quand les portes des prix littéraires lui sont généralement fermées, sauf prix qui concernent son genre, du style The Romantic Novel of the Year Award et The Love Story of the Year Award (pour les courtes fictions), de The Romantic Novelists' Association, composée de 700 écrivains, agents, éditeurs et autres professionnels, créée en 1960 et encore très active.

En France, notons le prix Guanahani et le prix Le Prince-Maurice du roman d'amour, auxquels s'ajoute le prix littéraire Saint-Valentin. Ce dernier, créé en 1999, est remis durant la *Nuit du roman et du film d'amour*, à l'hôtel Scribe à Paris, le 11 février. En 2008, a gagné *Je voudrais tant que tu te souviennes*, de Dominique Mainard, pour la littérature, et *Ceux qui restent*, d'Anne Le Ny, pour le cinéma (depuis 2008, on ne trouve aucune information sur ce prix : est-il mort? et le prix Guanahani aussi?). Néanmoins, ces prix se veulent du côté de la « littérature ». Le prix Saint-Valentin récompense « un roman et un scénario dont la pertinence du style et la modernité littéraire servent le genre amoureux⁶ », tandis que le prix Guanahani récompense les « qualités d'écriture et la sensibilité d'un roman d'amour⁷ ». Des trois, le prix Le Prince-Maurice, créé en 2002, fait alterner tous les ans un lauréat francophone et un lauréat anglophone. La session 2010 a récompensé Julia Gregson (*East of the Sun*).

D'autres portes lui sont ouvertes, aussi : les listes qui proclament les *best-sellers*, comme, depuis 1942, celles du « *New York Times Best Seller List* », publiées chaque semaine et qui ont pour particularité de s'appuyer sur un sondage mené auprès d'une sélection de libraires et de différentes sources, tels les supermarchés (à la différence des listes de *Book Sense*). Ou les listes, en France, du magazine *L'Express*, qui entraînent forcément des commandes de la part des hypermarchés français, ou celles, au Québec, du libraire Renaud-Bray, que plusieurs journaux publient de manière hebdomadaire (mais cela ne comptabilise pas les

5. Benoît Berthou, « Le best-seller : la fabrique du succès : conférence donnée aux “Ateliers du livre” de la Bibliothèque Nationale de France le 16 mai 2006 », [En ligne], [<http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/21/42/87/PDF/Berthou0108.pdf>] (Consulté le 22 avril 2014).

6. *Courrier du cinéma*, [En ligne], [<http://bakapiu.free.fr/index.php?mod=articles&ac=commentaires&id=3067>] (Consulté le 22 avril 2014).

7. Wikipédia, « Prix “Le Prince-Maurice” du roman d'amour », [En ligne], [http://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_%C2%AB_Le_Prince-Maurice_%C2%BB_du_roman_d'amour] (Consulté le 22 avril 2014).

ventes dans les pharmacies ou les supermarchés). Ces paramètres confirment l'impression d'arbitraire et de marchandage (en plus de la marchandisation) qui contribue à la fabrique du *best-seller*. Ainsi, sur le Web, le site *Amazon.com* a établi sa propre liste, en fonction de ses propres ventes, et propose même des classements selon les pays. D'ailleurs, même si on ne peut réduire le *best-seller* à son chiffre de vente, il faut en tenir compte et souligner, dès lors, que selon le pays ou la maison d'édition, ce chiffre diffère. Quel casse-tête!

La liste « Cader Books » commentée

Parce qu'elle fait commencer son classement dès 1900, la liste « Cader Books⁸ » a le mérite de proclamer les *best-sellers* du 20^e siècle d'un point de vue anglophone. En découle un cocktail détonant et des proximités curieuses. En 1901, Elinor Glyn, connue des Français par Cartland, côtoie l'homme politique Winston Churchill, l'une avec *The Visits of Elizabeth*, l'autre avec *The Crisis*. Certains préfèrent rester en famille, comme en 1916, où c'est le tour d'Ethel M. Dell, avec le romantique *The Bars of Iron* (l'auteure récidive en 1917, 1918, 1920), de fréquenter Kathleen Norris avec le moins romantique *The Heart of Rachel*, avant que les deux se recroisent en 1920. L'imaginaire exotique que les auteurs « best-sellérisés » proposent à leur lectorat se rêve de sable et de soleil brûlant en 1922, avec en deuxième place le sulfureux *Sheik*, de Hull, ou de neige et de soleil hivernal avec *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, qui fait son apparition à la huitième place. Chaque fois, c'est la passion dévorante, l'amour fou qui transporte le lecteur, chaque fois c'est l'évasion, mot d'ordre dont Harlequin ne détient certainement pas l'exclusivité, qui est au rendez-vous. Parfois, la complicité entre le lecteur et un livre dure plus que quelques heures, le *best-seller* mue en classique (c'est-à-dire en livre incontournable dont on parle sans toujours l'avoir lu), comme avec *Gone with the Wind*, de Margaret Mitchell, arrivé en première position dès son entrée dans la liste Cader en 1936 et toujours là en 1937, devant Cronin avec *The Citadel* et Virginia Woolf avec *The Years*. Plus que Mitchell, le cas de Daphne Du Maurier est édifiant : voilà un nom qui fait vendre, et donc une incroyable habituée de la liste avec pas moins de neuf romans après un démarrage remarqué en 1938, quand *Rebecca* se classe en quatrième position! D'autres, visiblement *fast-sellers*, ont au contraire sombré dans l'oubli, si l'on songe à un autre habitué, Warwick Deeping, avec, entre autres, *The Bridge of Desire* (1931).

La seconde moitié du siècle vue sous l'angle « Cader Books » alterne *fast-sellers* et *best-sellers*, tout en incluant ici et là des œuvres qui passeront à la postérité, comme *Docteur Jivago*, de Pasternak, *Lady Chatterley's Lover*, de D.H. Lawrence, et *Lolita*, de Nabokov, pour la seule année 1959. Tandis que Stephen King est le roi incontesté de la liste dans la catégorie horrifique, que Robert Ludlum s'impose dans le policier, une série d'auteurs au féminin suivent les traces de Du Maurier jusqu'à se hisser à la première place du podium. C'est le cas de Jacqueline Susann, dont *Valley of the Dolls* obtient la première place dès 1966. Ses autres romans se classeront toujours bien (*The Love Machine* en troisième place en 1969, *Once is Not Enough* en deuxième en 1973 et en troisième avec *Dolores* en 1976), sans qu'elle réussisse à renouveler l'exploit. Collen McCullough se réserve la deuxième place avec *The Thorn Birds* en 1977, derrière *The Silmarillion*, de J.R.R. Tolkien, et – seulement! – la quatrième en 1981 avec *An Indecent Obsession*. Un peu moins bien encore, quoique fort honorable, Judith Krantz n'obtient que la cinquième en 1978 avec *Scruples*, la quatrième en 1980 pour *Princesse Daisy* puis la cinquième avec *Mistral's Daughter* en 1982.

Certains arrivent, d'autres partent, la liste ne pouvant contenir que dix titres, pas un de moins, pas un de plus. Le nom de Danielle Steel apparaît en 1983 avec *Changes* à la troisième place, la même année que Jackie Collins pour *Hollywood Wives* à la neuvième, et qu'Umberto Eco pour *Le nom de la rose* en septième. L'année suivante marque le retour de Steel avec *Full Circle*, 1985 voit passer deux titres (*Secrets* en sixième et *Family Album* en neuvième) alors qu'Eco a disparu et que Collins revient avec *Lucky* en huitième...

8. Comment cette liste a-t-elle été réalisée? Cela reste un mystère, comme la plupart des listes que l'on peut consulter. On a pu lire, en présentation de la liste sur le site : « *We publish an annual entertainment almanac in conjunction with People Magazine which presents a storehouse of useful and interesting facts and features about the entire world of entertainment. Included in the book is Publisher's Weekly's list of bestselling hardcover books for the entire century.* » Consulté le 2 janvier 2012 (<http://www.caderbooks.com/best00.html>, page aujourd'hui invalide).

Dans la veine « amour et *fantasy* », l'Anglaise Mary Stewart entre dans la liste en 1967 avec *The Gabriel Hounds* (*Les lévriers du sérail*), et en 1979 le troisième tome de sa saga sur Merlin, *The Last Enchantment*, se tient fièrement derrière les têtes de vente de romans policiers (*The Matarese Circle*, de Robert Ludlum), d'amour tragique (*Sophie's Choice*, de William Styron) ou d'horreur (*The Dead Zone*, de Stephen King), après que les deux premiers ont aussi eu l'honneur de la liste. Aujourd'hui, Stewart en est à cinq tomes.

Depuis 1986, les Collins, Steel, Krantz se succèdent et, de temps à autre, la liste réserve des surprises, comme *The Sequel to Margaret Mitchell's Gone with the Wind*, d'Alexandra Ripley, arrivé en tête de liste en 1991 et reléguant manu militari *No Greater Love* et *Heartbeat*, de Steel, respectivement à la quatrième et cinquième places alors que l'année précédente, *Daddy et Star*, de Steel, devançaient les *Versets sataniques*, de Salman Rushdie. Y a-t-il une morale à cette histoire? Seulement que même la grande gagnante, la star incontestable de la liste « Cader Books » nommée Danielle Steel, celle-là qui a pulvérisé le record de Daphne Du Maurier avec pas moins de vingt-six œuvres classées, dont trois chaque fois en 1994, 1997 et 1998, peut, elle aussi, essuyer des revers. À chaque liste, c'est un combat à mener et la victoire n'est jamais acquise.

Tirons quelques leçons de ce survol, en gardant à l'esprit qu'une liste de *best-sellers* s'apparente plutôt à... une liste de *fast-sellers*. Première leçon, et non des moindres, eu égard à son côté édifiant qui mouche plus d'un intellectuel délicat et raffiné qui ne lit, évidemment, que des chefs-d'œuvre et se pince le nez devant les comptoirs populeux des libraires (ou pire, des supermarchés!) : la vente méconnaît la scission entre belles lettres et romans populaires qui a traversé l'histoire de *L'amour au temps du roman*, preuve qu'une telle scission est aussi artificielle que la liste. Que l'élite sépare le bon grain de l'ivraie et s'installe juge quand le lecteur lambda n'est pas considéré à même de le faire, cela vaut-il mieux qu'un lecteur manipulé en partie par l'influence de la liste? C'est-à-dire manœuvré par le principe « j'achète, donc c'est sur la liste » et « j'achète parce que c'est sur la liste », à la fois sa propre victime et son bourreau si l'on choisit une image extraite des mélodrames du 19^e siècle? Peut-être est-ce un autre débat, mais il n'en demeure pas moins que dans les deux cas le lecteur, même le plus aguerri, est en partie privé d'autonomie de penser. Conséquence de cette leçon sous forme de comparaison : une liste de *best-sellers* ne livre pas forcément des œuvres de qualité, pas plus que les prix littéraires ne consacrent les meilleurs livres... La différence mérite d'être mentionnée.

Deuxième leçon : il est rare qu'un livre soit sur la liste pendant plusieurs années mais lorsque c'est le cas, il se situe *entre* la catégorie *steady-seller* et *best-seller*, preuve cette fois que la triangulation définitoire de Benoît Berthou ne fonctionne pas toujours. À l'inverse, il est fréquent qu'un même auteur se retrouve inlassablement, livre après livre, sur ladite liste. Dès lors, la primauté de l'auteur sur son œuvre n'en devient que plus évidente. Une signature compte autant que la présence dans les médias et l'auteur de romans d'amour, à la différence du roman horrifique ou policier dans une certaine mesure, ne doit en aucun cas se révéler non photogénique et bougon. On l'attend présentable et heureux puisqu'il y a confusion entre l'auteur et ce qu'il écrit, d'où l'amoncellement des fausses biographies, comme celle de Theresa Charles, en réponse à une demande implicite du lectorat... Le conte de fées doit déborder du cadre du roman pour changer la bonne fée qui nous donne tant de plaisir en belle princesse à la vie de château (n'est-ce pas d'ailleurs le parti pris de Cartland ou, plus récemment, de Steel, dont la maison à San Francisco tient en effet du château?). Le roman d'amour doit vendre du rêve, encore et encore, dans l'espoir que la vie la plus médiocre, la plus fade, la plus routinière, se transforme comme par l'effet d'une baguette magique en roman.

Cette liste est au moins aussi intéressante par ce qu'elle tait que par ce qu'elle dit. Elle ne touche évidemment pas le phénomène rare de la réédition au sein d'une littérature destinée à être de consommation, c'est-à-dire jetée après lecture, phénomène que nous avons abordé par ailleurs. Elle n'avoue pas les chiffres gonflés pour les rééditions jusqu'à friser le ridicule, comme savent si bien le faire des maisons comme Tallandier qui, en 1935, publie la 117^e édition d'*Un marquis de Carabas* et en 1966 la 25 000^e édition d'*Une mésalliance*! Une telle liste ignore qu'il y a peu de temps encore, les maisons d'édition ressortaient des livres des fonds de tiroir pour en changer seulement le titre. Et ne parlons pas de la publication des séries en traduction, arrêtée en plein vol si les ventes baissent (Mary Stewart) ou qui ne suivent pas nécessairement l'ordre de publication original (Theresa Charles et sa série de Saint-Chad). La fabrique du *best-seller* use parfois de stratégies plus retorses qu'il n'y paraît.

La fabrique du *best-seller*

Qui mieux qu'Harlequin peut se voir affublé du titre ronflant de « fabrique »? Avec l'éditeur, on entre dans l'optimisation industrielle du roman d'amour. Ses stratégies, nous avons eu l'occasion de les répertorier, notamment au chapitre 1 : mise en place d'une formule comme synecdoque du roman d'amour (rencontre, jeu de séduction, confrontation, révélation et mariage) et variantes à partir de cette formule; accroches diverses ciblant le lectorat, quitte à travestir la vérité; politique de rachat des concurrents sur son passage. C'est la vente du rêve jusqu'à épuisement des lecteurs, perdus dans la masse sans cesse renouvelée des publications mensuelles, y compris en ligne depuis quelques années, sachant que ces collections se remodelent au gré des tendances (succès d'un film, d'un livre comme *Le journal de Bridget Jones*, qui crée le genre de la *chick lit*, soit 2,9 % du marché de la littérature amoureuse en 2007; raz-de-marée du *mommy porn* depuis la trilogie *Cinquante nuances de Grey* qui, sous couvert d'allier sexe sado-masochiste et tendres sentiments, commercialise des *sextoys* depuis la fin 2012). Il suffit alors de jouer sur le traitement de la confrontation entre le héros et l'héroïne, tout en gardant la formule gagnante (chapitre 4). En vertu de quoi Harlequin, qui a transformé le handicap du « jetable » en atout majeur, mérite sa place d'exemple à défaut d'être « cité en exemple », car parler de la fabrique du *best-seller*, c'est implicitement soulever quelques questions éthiques...

Naguère, sur *eHarlequin.com*, à la rubrique « About Harlequin », la présentation affirmait sa fierté de *bulldozer*, numéro un hors concours de la vente du roman d'amour, avec près de 5,8 milliards de livres vendus, affirmait-on, couvrant une telle superficie que nous nous demandons quelle part du marché il avait oublié d'englober : « *Harlequin enterprises is unique in the women's fiction market, combining highly recognizable imprints – Harlequin, Silhouette, MIRA Books, LUNA Books, HQN Books, Steeple Hill Books, Harlequin Teen, Kimani Press, Spice, Harlequin Nonfiction, Gold Eagle* ». Dans cette liste, la collection « Arabesque », de Kimani Press, semble consacrée aux *best-sellers* : sur la couverture de *Surrender to Love*, mention « *National bestselling author* » pour Adrienne Byrd en mars 2010, ou « *New York Times and USA Today bestselling author* » pour Brenda Jackson avec *Ravished by Desire* en février 2010. On remarque au passage que les références données sont états-uniennes alors qu'Harlequin est une maison canadienne, basée à Toronto, d'où elle publie 110 titres par mois en 28 langues pour six continents.

Sur le site francophone, « Des romans captivants écrits par des auteurs de talent » forment, nous disait-on alors, la sous-collection « Best-Sellers » d'Harlequin, à raison de huit à neuf romans tous les deux mois, dont six inédits. Mais n'était-ce pas une publicité mensongère, une stratégie complète élaborée pour un public ciblé? Le « captivants » en question sert de point commun à des romans historiques, de suspens, paranormaux et touchant à la catégorie « floue » de romanesque, ce mot qu'Eulalie a sans cesse sur les lèvres dans *L'ingénue effrontée*, de Georgette Heyer.

Le roman de Georgette Heyer, *The Talisman Ring*, a d'abord été traduit par *La bague talisman* chez Tallandier, en 1956. Quand Harlequin le publie en 2008 dans sa collection « Les historiques », il change le titre et le nom de l'héroïne. Eustacie de Vauban chez Tallandier est devenue Eulalie de Vaupré chez Harlequin! Mais elle est demeurée cette amoureuse du « romanesque ».

Du romanesque, ce sont des aventures, des péripéties, en dépit de toute vraisemblance, comme c'est le cas du roman de Heyer, qui néanmoins appartient à une autre catégorie, reléguant le « romanesque » en question à un concept transversal. Surtout, est entretenue la confusion entre un « *best-seller* » et un roman qui, parfois arbitrairement, est rangé dans une collection affirmée « *best-sellers* ». Ainsi trouvera-t-on, dans les publications de mai 2010, *La rose des ténèbres*, de Gena Showalter, auteure dont on nous annonce que les romans sont classés parmi les meilleures ventes du *New York Times*, comme ceux de Sherryl Woods, ici avec *L'aube des promesses*. Avec Woods, les abonnées ont affaire à l'une des habituées de la collection, publiée avec un nouveau Susan Wiggs, *Les amants rebelles*. Mais à quoi mesure-t-on exactement la légitimité d'appartenir à cette collection, dire de Wiggs qu'elle est « auteure de *best-sellers* » ne pouvant certes pas nous éclairer? Au seuil de 100 millions de livres vendus, comme dans le cas de Debbie Macomber, placée aux côtés de Wiggs? À dix millions, comme Carla Neggers? Ou, plus modestement, à celles dont un roman « connaît un succès considérable », ainsi *Piège de brume*, d'Anne Stuart, voire qui – encore un paradoxe – en sont à leur coup d'essai, telle Laura Caldwell, avec la publication du *Dernier mensonge* dans la collection « Best-Sellers »? Sans aborder de nouveau la question du « *fast* » et du « *best* », dont les frontières sont décidément poreuses, il devient évident

que l'ensemble ne s'harmonise pas : en aucun cas on ne parlera de structure. Dès lors, cette collection affiche son incohérence par rapport au sujet donné (« *Best-sellers* ») et sans vergogne ajoute un filtre supplémentaire visant à guider la lectrice : il y a les « auteurs *stars* » (Nora Roberts, Erica Spindler, Emilie Richards, etc.), les inédits, les nouveautés et les coups de cœur.

Ne tirons pas à boulets rouges sur Harlequin, faute d'oublier qu'il n'est pas le seul à pratiquer cette stratégie de l'opacité et de la mauvaise foi, stratégie peu noble à la limite de la publicité mensongère. La reine incontestée de cet art, avons-nous remarqué, pour ne pas dire l'instigatrice de ce genre de procédés, a été l'auteure Barbara Cartland, dont la signature suffisait à faire vendre n'importe quel livre de son cru ou d'un autre. Peut-être un peu moins, mais vendre quand même ! À côté d'elle, les petits trafics d'édition de Tallandier passent pour de l'amateurisme. Et si l'industrie de l'amour se décline en produits dérivés, le marché du DVD est on ne peut plus lucratif. Sans revenir sur le chemin parcouru par la saga *Twilight*, du roman à succès au film à succès et donc aux produits dérivés (affiches, autocollants, badges, porte-clés), il faut souligner qu'entre les entreprises Cartland et Meyer il y a, par exemple, la collection de DVD estampillée « Collection Danielle Steel », celle qui a tant honoré de sa présence la liste Cader. « Croyez-vous au destin ? Une histoire d'amour hors pair. D'après le célèbre roman de Danielle Steel » annonce le DVD de *Coups de cœur*, par exemple. Pas d'équivoque dans l'intitulé « célèbre roman », accroche pour faire vendre un produit, reconnaissons-le, qui ne tient pas vraiment ses promesses. Qu'importe, d'ailleurs ? Il appartient à une industrie de la consommation, et on ne demande pas à tous les romans de lorgner vers le prix Nobel de littérature ! C'est la même chose pour *Cinquante nuances de Grey* : d'abord publié sur un site de *fans* en hommage à *Twilight* ou *La saga du désir interdit*, et en même temps annoncé pour rectifier l'absence de sexe de la série vampirique, le livre de E.L. James n'a d'autre visée que de *surfer* sur la vague naïve-dominant. Cette version « sexe-fessée » qui remplace les « baisers-morsures » va, à grand renfort de relais sur les blogues et les réseaux sociaux en anglais, avant d'être récupérée par la maison d'édition Vintage Books, faire le bonheur des librairies et pulvériser les scores de vente, au point de hisser son auteure, E.L. James, dans la cour de J.K. Rowling. La comparaison s'arrêtera, on le comprendra, aux moyens financiers, les critiques s'accordant pour dire que *Cinquante nuances de Grey* n'est, au mieux, qu'un Harlequin « salé », dont on trouvera des petits camarades dans la collection « Spicy », où sévit déjà Tiffany Reisz, ou son presque clone « Audace ». Certaines consommatrices qui donnent leur avis sur les sites de vente en ligne déplorent le succès de ce « mauvais Harlequin », tandis que la plupart revendiquent son absence de style comme un accès plus facile aux scènes pornographiques. De son côté, la firme canadienne regrette peut-être bien que la version « sexe-fessée » de *Twilight*, défendue bec et ongles par une auteure qui y voit un roman d'amour à l'instar de son modèle, ne soit pas un Harlequin. Ou bien alors songe-t-elle déjà au moyen d'infiltrer les sites de *fanfictions*, nouveaux Graals pour les éditeurs en manque de succès mais ne voulant pas prendre de risque.

Amour, films et listes

Ne serait-ce que parce qu'elles ont un passé écrit (romans, pièces de théâtre) avant d'avoir un avenir visuel, les comédies sentimentales ont ici droit de cité, au même titre que les *soaps* et les télé-réalités, dont nous avons fait mention au chapitre 10. Plus encore, souvenons-nous que le premier sens du mot « comédie » renvoie au théâtral, manière de saisir combien notre genre, bien qu'appartenant au cinéma, dérive de la dramaturgie. D'ailleurs, les scénaristes sont essentiels : il faut à tout prix chercher l'originalité en respectant la codification attendue, il faut rendre les personnages attachants sinon l'édifice s'écroule, il faut que le rêve soit de la partie, que le conte l'emporte sur le drame. C'est toute la gageure de la comédie sentimentale que de trouver la variante d'une formule invariable : X et Y sont faits pour être ensemble.

Romantique ou sentimentale ? En français, les deux s'emploient couramment l'un pour l'autre, à peine « romantique » viendra-t-il préciser s'il le faut la nature du sentiment. Dans certains cas, c'est l'humour qui fera la différence : parler de « comédie romantique », ce serait insister sur la liaison entre humour et amour. Disons alors que nous gardons l'appellation « comédie sentimentale » parce qu'elle permet d'englober l'humour, mais aussi des films qui n'usent pas vraiment de cette veine. Ouvert, donc, ce genre fédère les adolescents et les personnes d'âge mûr, les célibataires et les couples, nombreux dans les salles, même si l'impression qui se dégage souvent, c'est que monsieur fait plaisir à madame... À l'instar des *best-sellers*, ces comédies dont les noms brillent au *box-office* ont leur liste.

Premiers critères de sélection

Le site Internet Amazon.fr serait une bonne référence pour avoir un échantillon premier de liste, du moins est-ce facile : un clic suffit à afficher *Love Actually*, *Kate & Leopold*, *Coup de foudre à Notting Hill*, *Prête-moi ta main* (film français), *Bye Bye Love*, *Amour et amnésie*, *Polly et moi*, *Coup de foudre à Manhattan*, *Vous avez un mess@ge*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *À tout jamais* et *Six jours et sept nuits*... Connaître les critères de sélection de cette liste est aussi aisé que pour la Cader, autant dire mission (presque) impossible, comme si l'opacité du choix faisait partie intégrante de ce jeu à enjeu économique. Mais la beauté de cette liste, à la différence de la Cader, coulée dans le bronze, c'est qu'elle change rapidement. Ainsi, à peine deux heures après que nous l'ayons lue en ligne, un jeudi 24 juin 2010, une autre liste s'offrait à nous, augmentée de douze titres supplémentaires : *Valentine's Day*, *Pas si simple*, *Où sont passés les Morgan?*, *Pretty Woman*, *La mélodie du bonheur*, *Forrest Gump*, *L'arnacœur*, *Thérapie de couples*, *Comme Cendrillon* ou *Beaucoup de bruit pour rien*. Quelques minutes plus tard, poussés par le vice, nouveau clic sur le clavier de l'ordinateur, autre choix. Pourquoi? Parce qu'Amazon.fr, comme Amazon.com, n'affiche qu'une sélection sur un ensemble de 3 347 entrées dans la catégorie sentimentale, chiffre qui d'ailleurs ne correspond pas au nombre de films référencés, moins nombreux. On retrouve donc plusieurs fois le même DVD, sans en connaître le motif : meilleur vendeur ou, au contraire, difficile à écouler? Il n'est pas certain, par exemple, que *Thérapie de couples*, de Peter Billingsley, reste dans les annales du genre, les critiques n'ayant pu se résoudre à limiter leur propos au décor magnifique de Bora-Bora et préféré dénoncer, tout du moins côté français, « un naufrage », « une farce lourde », la vulgarité et le ridicule des acteurs, sans parler de l'article que *Le monde* du 24 février 2010 lui consacre : « Dans ce film, où les épouses sont à deux doigts de succomber aux charmes de gigolos musclés tous européens (!) avant que leurs maris ne remettent ceux-ci à leur place d'un coup de poing », affirme Jean-François Rauger, « la mécanique du récit est toute [*sic*] entière conçue pour exalter un assez écœurant bonheur conjugal et familial et plus largement un mode de vie dont *Thérapie de couples* semble faire l'immonde propagande ».

Changeons notre fusil d'épaule et quittons la publicité pour la filmographie de nos acteurs préférés, car peut-être vaut-il mieux aller du côté des spécialistes ès comédies sentimentales pour avoir accès à des listes exhaustives, sinon à des potins hollywoodiens⁹. Dernier argument en faveur de ce choix d'accès : le public aime aller voir un « Meg Ryan », un « Julia Roberts » ou un « Sandra Bullock », les trois actrices considérées comme les princesses de la comédie sentimentale, sans regarder forcément l'originalité du scénario, le nom du réalisateur, etc. L'addition Meg Ryan + comédie + romantique suffit à faire acheter un ticket de cinéma, à ce que le film remplisse d'un bonheur indicible, étant ce que les Français appellent « la cerise sur le gâteau », les Québécois « la cerise sur le *sunday* » et les Anglais « *the icing on the cake* ».

Parmi les actrices de comédies sentimentales, toutes générations confondues : Jennifer Aniston, Drew Barrymore, Juliette Binoche, Claire Danes, Cameron Diaz, Hillary Duff, Kirsten Dunst, Melanie Griffith, Anne Hathaway, Kate Hudson, Lindsay Lohan, Jennifer Lopez, Gwyneth Paltrow, Reese Witherspoon, Renée Zellweger. Parmi les acteurs : Orlando Bloom, Marc Blucas, Pierce Brosnan, George Clooney, Ralph Fiennes, Colin Firth, Matthew Goode, Topher Grace, Hugh Grant, Emile Hirsch, Hugh Jackman, Ashton Kutcher, Matthew McConaughey, Chad Michael Murray, Freddie Prinze Jr.

À l'actif de Meg Ryan, les comédies sentimentales sont nombreuses et nous taisons par pudeur et respect ce qui ne relève plus de la cerise mais du navet, pour poursuivre notre métaphore potagère. Dans la filmographie de Ryan se détache le quintet *When Harry Met Sally* (1989), *Sleepless in Seattle* (1993, joliment traduit en italien par *Insonnia d'amore*), *French Kiss* (1995 : à voir absolument en anglais), *You've Got Mail* (1998) et *Kate & Leopold* (2001). Chaque fois, Meg Ryan tient le rôle de la fille épatante et toujours convaincante, tour à tour la Sally qui a un orgasme culinaire en plein restaurant, l'émotive Annie de Baltimore qui remet son (futur) mariage en question pour la voix de Sam entendue une nuit à la radio, l'Américaine échouée à Paris, la propriétaire d'une librairie pour enfants qui tombe amoureuse par Internet de son pire ennemi, la femme d'affaires les pieds sur la terre new-yorkaise du 21^e siècle qui aide un gentleman du 19^e siècle. À l'actif de Julia Roberts, plus modestement, c'est un trio gagnant : *Pretty Woman* (1990), *My Best Friend's Wedding* (1997) et *Notting Hill* (1999). Son rôle de Vivian, « Viv », tombée

9. Notons néanmoins l'excellent site *Films de lover*, [En ligne], [<http://www.filmsdelover.com/critiques/>] (Consulté le 23 avril 2014).

dans la prostitution avant de connaître une ascension fulgurante, est autrement marquant que celui de Julianne Potter, qui se fait voler la vedette par son ami George Downes (Rupert Everett). Il faut dire que la comédie romantique, à la différence des romans d'amour, joue plus volontiers sur le registre du comique, du cocasse et de la tendresse, avec des seconds rôles parfois si insolites et touchants qu'ils font de l'ombre au couple formaté, sans surprise, des amoureux, énième déclinaison d'une même histoire à très peu de variables. N'est-ce pas le cas de Spike (Rhys Ifans), le colocataire de William (Hugh Grant), qui permet à *Notting Hill* de se démarquer d'autres bluette? D'Erich von Stroheim, déjà, dans le muet *The Social Secretary* (1916), en « The Buzzard », affreux personnage incompris du public? Incompris, parce qu'il joue un *paparazzi* quand le public de l'époque n'est pas familier du tout avec ce « métier ». Aujourd'hui, cela ne pose pas (malheureusement) de problème aux spectateurs, et ils savourent ce rôle plein d'humour, comme celui de la jeune et belle secrétaire que tous les hommes désirent, et qui, elle, désire préserver sa vertu (« Mayme », jouée par Norma Talmadge). Anita Loos, pour ce film de John Emerson, aurait-elle écrit là la première bluette?

Dans la rubrique « comédie sentimentale » existe la catégorie « film de filles » ou « bluette ». Ce dernier terme a d'abord désigné, selon le contexte, une petite étincelle ou un petit ouvrage littéraire sentimental et anodin. Parler de « bluette », c'est insister sur le côté à la fois léger et bon pour le moral d'un film. Bref, la bluette est à la fille cafardeuse ce qu'est une bonne tablette de chocolat, les remords et les kilos en moins.

À l'actif de Sandra Bullock, le trio *While You Were Sleeping* (1995), *Two Weeks Notice* (2002) et *The Proposal* (2009) confirme son sort : la belle tombe chaque fois amoureuse de celui « qu'il ne faut pas » parce que frère du prince charmant qui la fait rêver (dans le rôle de Lucy Moderatz, l'employée de métro), parce qu'ennemi juré dont elle (Lucy Kelson, l'avocate des causes désespérées) est l'assistante et, dans l'inversion des rôles cette fois, l'assistant qu'elle (Margaret, la rédactrice en chef adjointe) est contrainte d'épouser sous peine de se voir expulsée des États-Unis. Côté repartie masculine et dans l'ordre des films cités, Billy Crystal, Tom Hanks, Kevin Kline, de nouveau Tom Hanks et Hugh Jackman donnent la réplique à Meg Ryan; Richard Gere, Dermot Mulroney et Hugh Grant à Julia Roberts; Bill Pullman, Hugh Grant et Ryan Reynolds à Sandra Bullock. Deux noms reviennent plus souvent que les autres. Si Tom Hanks compte quelques comédies romantiques dans sa filmographie, Hugh Grant, en revanche, semble s'en être fait une spécialité. On ajoutera aux films cités ci-dessus les marquants *Four Weddings and a Funeral* (1994), *Sense and Sensibility* (1995), *Bridget Jones's Diary* (2001), *About a Boy* (2002), *Love Actually* (2003), *Music and Lyrics* (2007) et *Did you Hear about the Morgans?* (2009). C'est à ce titre qu'il remporte selon nous la palme de l'acteur le plus vu dans une bluette, devant son concurrent sérieux, l'inoubliable Darcy de *Jane Austen's Pride and Prejudice* (1995 pour la télévision), le vicomte de *Valmont* (1989), le nouveau Darcy de *Bridget Jones's Diary* (2001) et le truculent Harry Bright, père possible n° 2 de Sophie dans *Mamma Mia!* (2008), c'est-à-dire Colin Firth. Mais pour être le gagnant, il faut aussi être rentable, ce qu'est Hugh Grant. Un film avec lui peut, comme *Did you Hear about the Morgans?*, rapporter gros. Les chiffres de ce succès sont mesurables : aux États-Unis, du 18 décembre 2009 au 10 janvier 2010, 28 346 424 dollars de recettes et du 20 janvier au 9 février en France, 425 757 entrées. Mais la folie des chiffres ne s'arrête pas là et si on le désire, on peut aussi comptabiliser le nombre de copies : la semaine du 20 janvier, il y en a 313 en France contre 710 pour *Avatar*. Aux États-Unis, on pourra noter la recette de la semaine du 18 décembre (6 616 571 dollars) et le nom du distributeur sera mentionné (Sony/Columbia), contre 77 025 481 dollars et 20th Century Fox pour *Avatar*, sachant qu'il s'agit de la semaine de sortie pour les deux films.

Dans la balance, la répartition du poids est inégale : d'un côté la légèreté du genre, de l'autre l'amas de billets et pièces assurant la fortune de l'industrie cinématographique (n'oublions pas que le cinéma est peut-être un art, mais qu'il est né industrie). Comment s'y retrouver? Le succès, nous le savons bien, n'est en rien garant de la qualité.

Comédies sentimentales (1934-1964)

Liste pour liste, ajoutons *notre sélection* des comédies sentimentales les plus marquantes du 20^e siècle, où se côtoient chefs-d'œuvre et moments de pur plaisir à ne pas boudier, en fonction de quelques critères : 1) l'originalité du scénario, 2) le jeu des acteurs, 3) la mise en scène, 4) plus subjectif mais ô combien essentiel!, le plaisir durant la projection, au cinéma ou à la maison¹⁰.

10. Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

Autant dire qu'il s'agit d'un avis de spectatrice et de spectateur amateurs du genre, peu influencés par des médiations discursives mais conscients que, pour une part, leurs choix se portent sur les films bien diffusés et, d'autre part, dont le succès a été bien orchestré. Ce faisant, sont exclus les nombreux films américains ciblant un public précis (souvent ethnique), faute de les avoir vus en France ou au Québec. Bref, nous ne sommes pas dupes : le qualitatif choisi l'est dans un marché précis qui, lui, est fondé sur le quantitatif (bonne diffusion, grandes salles et complexes de cinéma, publicité télévisée et promotion par les acteurs...). Nous signalerons par ailleurs les récompenses, mentions honorifiques les plus connues et les divers chiffres à notre disposition concernant les recettes, le budget, etc.

Entre autres, nous avons travaillé avec les données de l'AFI, American Film Institute¹¹, composé de 1 500 artistes, critiques et historiens pour le jury, et notamment des listes suivantes : le top 10 des comédies romantiques (réalisé en 2008), *AFI's 100 Years... 100 passions* ou les 100 meilleurs films de passion (2002), *AFI's 100 Years... 100 movies – 10th Anniversary Edition* ou les 100 meilleurs films de tous les temps (2007). Ajoutons le *box office* des comédies sentimentales¹².

Selon nous, tout débute non en 1921 avec *The Sheik* (AFI : 80^e de la liste des 100 meilleurs films de passion), mais en 1934 avec *It Happened One Night*, l'un des chefs-d'œuvre de Capra. Une culture historique du genre ne peut l'évincer, de même que les films que nous citons dans cette première liste, dont le dernier, *My Fair Lady*, de Cukor, date de 1964, avant une mise en sommeil de plus de vingt ans de la comédie sentimentale :

11. American Film Institute, [En ligne], [www.afi.com] (Consulté le 23 avril 2014).

12. *The Numbers : Romantic Comedy Movies*, [En ligne], [www.the-numbers.com/movies/series/RomanticComedy.php] (Consulté le 23 avril 2014).



- **1934** : *New York-Miami (It Happened one Night)*, de Frank Capra, d'après la nouvelle *Night Bus*, de Samuel Hopkins Adams, avec Claudette Colbert et Clark Gable. AFI : 3° au top 10 des comédies romantiques, 38° de la liste des 100 meilleurs films de passion et 35° sur la liste des 100 meilleurs films de tous les temps. Oscars du meilleur film, du meilleur scénario adapté, du meilleur réalisateur, du meilleur acteur et de la meilleure actrice. Budget de 325 000 dollars et recettes de 2 500 000 dollars aux États-Unis.
- **1940** : *Rendez-vous (The Shop around the Corner)*, d'Ernst Lubitsch, d'après la pièce de Miklós Lázló, avec Margaret Sullavan et James Stewart. AFI : 28° de la liste des 100 meilleurs films de passion. Film passé inaperçu à sa sortie en France, redécouvert en 1986 dans une salle parisienne de l'Action Christine, en attirant à peu près 130 000 spectateurs.
- **1941** : *Indiscrétions (The Philadelphia Story)*, de George Cukor, d'après la pièce de Philip Barry, avec Katharine Hepburn, Cary Grant et James Stewart. AFI : 5° du top 10 des comédies romantiques, 44° de la liste des 100 meilleurs films de passion, et 51° de la liste des 100 meilleurs films de tous les temps. Oscars du meilleur scénario adapté et du meilleur acteur pour Stewart. Recettes de 3 000 000 dollars aux États-Unis.
- **1947** : *L'aventure de M^{me} Muir (The Ghost and Mrs. Muir)*, de Joseph L. Mankiewicz, d'après le roman de R.A. Dick (alias Josephine A.C. Leslie), avec Gene Tierney et Rex Harrison. AFI : 73° de la liste des 100 meilleurs films de passion.
- **1954** : *Sabrina*, de Billy Wilder, d'après la pièce *Sabrina Fair*, de Samuel Taylor, avec Audrey Hepburn et Humphrey Bogart. Oscar du meilleur costume. AFI : 54° de la liste des 100 meilleurs films de passion. À éviter à tout prix le *remake* de Sydney Pollack en 1996, dont les chiffres sont d'ailleurs éloquentes : pour un budget de 58 000 000 dollars, seulement 53 672 080 de recettes aux États-Unis et 87 100 000 dans le monde.
- **1957** : *Elle et lui (An Affair to Remember)*, de Leo McCarey, avec Deborah Kerr et Cary Grant. Remake de *Love Affair*, du même Leo McCarey (1939), avec Irene Dunne et Charles Boyer. AFI : 5° de la liste des 100 meilleurs films de passion.

- **1959** : *Certains l'aiment chaud* (*Some Like it Hot*), de Billy Wilder, avec Marilyn Monroe et Tony Curtis. AFI : 22^e de la liste des 100 meilleurs films. *Remake* de *Fanfare der Liebe* (1951), film allemand de Kurt Hoffmann. En 1960, année où *Ben-Hur* remporte 11 oscars, *Certains l'aiment chaud* obtient l'oscar des meilleurs costumes pour un film en noir et blanc et les Golden Globes de la meilleure comédie, meilleur acteur pour Jack Lemmon et meilleure actrice pour Marilyn Monroe, auxquels on ajoute le prix du meilleur scénario de comédie pour Wilder et Diamond. Avril 1972 : adapté en comédie musicale pour Broadway, sous le titre *Sugar* (505 représentations).
- **1960** : *La garçonnière* (*The Apartment*), de Billy Wilder, avec Shirley McLaine et Jack Lemmon. AFI : 61^e de la liste des 100 meilleurs films de passion et 80^e sur la liste des meilleurs films de tous les temps. Oscars du meilleur film, du meilleur réalisateur, du meilleur scénario original, de la meilleure direction artistique et du meilleur montage. Budget de 3 000 000 dollars, recettes mondiales de 24 600 000 dollars.
- **1961** : *Diamants sur canapé* (*Breakfast at Tiffany's*), de Blake Edwards, d'après le roman *Breakfast at Tiffany's* (1958), de Truman Capote, avec Audrey Hepburn et George Peppard. AFI : 61^e de la liste des 100 meilleurs films de passion. En 1962, oscars de la musique et chanson et du meilleur scénario de comédie américaine par le *Writers Guild of America*. La fameuse robe noire griffée Givenchy portée par Hepburn a été vendue aux enchères en 2006 pour la coquette somme de 800 000 dollars.
- **1963** : *Irma la douce*, de Billy Wilder, d'après une comédie musicale française d'Alexandre Breffort, avec Shirley MacLaine et Jack Lemmon. Le succès de la comédie musicale ne s'est jamais démenti, à Paris (d'abord 1956-1960 pour 962 représentations avec Colette Renard et Michel Roux; dernière reprise par Jérôme Savary en 2000), à Londres dès 1958 (1 512 représentations à Londres, mise en scène de Peter Brook) et à New York en 1960-1961 (524 représentations à Broadway).
- **1964** : *My Fair Lady*, de George Cukor, d'après la comédie musicale *My Fair Lady*, d'Alan Jay Lerner et Frederick Loewe, avec Audrey Hepburn et Rex Harrison. Inspirée de la pièce *Pygmalion* (1914), de George Bernard Shaw, la comédie musicale interprétée par Julie Andrews et Rex Harrison a tenu l'affiche six ans et demi. AFI : 12^e de la liste des 100 meilleurs films de passion et 8^e de celle des meilleures comédies musicales (AFI's Greatest Movie Musicals). En 1964, obtient huit oscars : meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleur son, meilleure photographie, meilleure adaptation musicale, meilleurs décors, meilleurs costumes. Reçoit aussi trois Golden Globes pour le meilleur film musical ou comédie, le meilleur réalisateur et le meilleur acteur.

Retenons de cette première liste qu'il est question de *shows* à l'américaine, affranchis du vieux continent. Alors que Shaw, par exemple, n'a jamais fait éclore une quelconque histoire d'amour entre les deux protagonistes de *Pygmalion* et refusa jusqu'au bout une telle fin au nom de la vraisemblance morale, Broadway en décide autrement et Hollywood lui emboîte le pas pour qu'Eliza Doolittle, alias Audrey Hepburn, tombe amoureuse du professeur Henry Higgins, alias Rex Harrison, et que celui-ci, à la fin de l'initiation, l'aime en retour. Ce fut un succès retentissant avant que, dès 1964, le genre sentimental entame sa longue traversée du désert, avec peu de productions et dans ce peu guère de films enthousiasmants, excepté peut-être *Falling in Love*, de Ulu Grosbard (1985), avec Robert de Niro et Meryl Streep, largement plus novateur que *L'étudiante* (1988), de Claude Pinoteau, avec une Sophie Marceau encore traumatisée de *La boum* 1 et 2 (1980 et 1982, même réalisateur). Pendant ce temps, la maison Harlequin grignote le marché du roman d'amour, Cartland vit son heure de gloire dans les années 1970-1980 et *Angélique*, romans et films confondus, a un beau rythme de croisière de 1957 à 1985, avec quatorze romans, et de 1964 à 1968, quatre adaptations cinématographiques. Autre remarque et non des moindres dans la perte de vitesse des comédies sentimentales *made in USA* : l'explosion des séries télévisées, depuis *Dallas*, de 1978 à 1991, et des *soaps*, qui font de l'amour l'ingrédient principal (chapitre 10). Mais dès 1989, tandis qu'en France le public découvre *Les feux de l'amour*, avec seize ans de retard sur l'Amérique, et *Amour, gloire et beauté*, avec deux ans de retard, un raz-de-marée emporte avec lui les bluettes fades et sans saveur que nous propose le cinéma : c'est Sally, alias Meg Ryan, dont la simulation d'orgasme en plein restaurant dans *Quand Harry rencontre Sally* demeure un morceau d'anthologie. En 1989, le grand retour est donc réussi... et il dure toujours.

Retour des comédies sentimentales (1989-2009)

Ce second tour de piste correspond cette fois à notre génération, et pour la plupart les films ont été vus au cinéma :

- **1989** : *Quand Harry rencontre Sally* (*When Harry Met Sally*), de Rob Reiner, scénario de Nora Ephron, avec Meg Ryan et Billy Crystal. AFI : 6^e de la liste des comédies romantiques, 25^e de la liste des 100 meilleurs films de passion et 23^e de la liste des 100 meilleurs films de tous les temps. Recettes de 92 823 546 dollars pour les États-Unis. Diffusé dans le monde mais avec une classification différente à sa sortie selon les pays (interdit aux moins de 18 ans en Corée du Sud, 16 en République fédérale d'Allemagne, 14 au Chili, 13 au Québec). Adapté en comédie musicale en 2005 sur la scène londonienne.
- **1990** : *Pretty Woman* et, au Québec, *Une jolie femme*, de Garry Marshall, avec Julia Roberts et Richard Gere. AFI : 21^e de la liste des 100 meilleurs films de passion. Budget de 14 000 000 dollars et recettes mondiales de 463 400 000 dollars.
- **1993** : *Nuits blanches à Seattle* (*Sleepless in Seattle*), de Nora Ephron, scénario de Nora Ephron et David S. Ward, avec Meg Ryan et Tom Hanks. Scénario d'après le script de Jeff Arch, auteur qui a écrit le livret pour une éventuelle comédie musicale produite par David Shor. AFI : 10^e du top 10 des comédies romantiques et 45^e de la liste des 100 meilleurs films de passion. On note quelques clins d'œil appuyés à *Elle et lui*, dont le rendez-vous au sommet de l'Empire State Building. A raté de peu l'oscar 1994 pour le meilleur scénario original, accordé à Jane Campion pour la *Leçon de piano*. Recettes mondiales de 227 900 000.
- **1994** : *Quatre mariages et un enterrement* (*Four Weddings and a Funeral*), de Mike Newell, scénario de Richard Curtis, avec Andie MacDowell et Hugh Grant. César du meilleur film étranger, British Academy Film Award du meilleur film en 1995 et Golden Globe Award du meilleur acteur à Hugh Grant. Budget de 4 500 000 dollars et recettes mondiales de 242 895 809 dollars; *Chérie, vote pour moi* (*Speechless*), de Ron Underwood, avec Geena Davis et Michael Keaton. Recettes de 20 564 705 dollars aux États-Unis.
- **1995** : *Raison et sentiments* (*Sense and Sensibility*), d'Ang Lee, scénario d'Emma Thompson d'après *Sense and Sensibility*, de Jane Austen, avec Emma Thompson, Kate Winslet, Hugh Grant et Alan Rickman. AFI : 70^e de la liste des 100 meilleurs films de passion. Oscar du meilleur scénario adapté, Ours d'or du meilleur film, Golden Globe Award du meilleur film dramatique et du meilleur scénario, BAFTA du meilleur film, de la meilleure actrice pour Thompson, de la meilleure actrice de second rôle pour Winslet et de la meilleure photographie. Budget de 16 000 000 dollars; *L'amour à tout prix* (*While You Were Sleeping*), de Jon Turteltaub, avec Sandra Bullock et Bill Pullman. Recettes mondiales de 182 057 016 dollars.
- **1997** : *Marius et Jeannette*, de Robert Guédiguian, avec Ariane Ascaride et Gérard Meylan. Prix Louis-Delluc pour le meilleur film, César de la meilleure actrice pour Ariane Ascaride. Aux États-Unis, 2 835 851 dollars de recettes pour ce film français; *Pour le pire et pour le meilleur* (*As Good as It Gets*), de James L. Brooks, avec Helen Hunt et Jack Nicholson. Oscars et Golden Globes du meilleur acteur et de la meilleure actrice. Budget de 20 000 000 dollars et recettes mondiales de 314 111 923 dollars.
- **1998** : *Mary à tout prix* et, au Québec, *Marie a un je-ne-sais-quoi* (*There's Something About Mary*), de Bobby et Peter Farrelly, avec Cameron Diaz et Ben Stiller. Aux MTV Movie Awards, meilleure actrice, meilleur film, meilleur combat et meilleur méchant! Budget de 22 000 000 dollars et recettes mondiales de 360 099 999 dollars, dont plus de trois millions en France; *Shakespeare in Love*, de John Madden, avec Gwyneth Paltrow et Joseph Fiennes. AFI : 50^e de la liste des 100 meilleurs films de passion. Oscars du meilleur film, du meilleur scénario original, de la meilleure actrice pour Paltrow, de la meilleure actrice de second rôle pour Judi Dench, de la meilleure direction artistique, de la meilleure musique de film, des meilleurs costumes; aux BAFTA, meilleur film, meilleur montage, meilleur second rôle pour Dench; aux Golden Globe Awards, meilleure comédie ou film musical, meilleur scénario, meilleure actrice pour Paltrow. Budget de 26 000 000 dollars et recettes mondiales de 279 500 000 dollars; *Vous avez un mess@ge* (*You've Got M@il*), de Nora Ephron, avec Meg Ryan et Tom Hanks. *Remake* de *The Shop Around the Corner*. Budget de 65 000 000 dollars et recettes mondiales de 250 821 485 dollars; *Un grand cri d'amour*, de Josiane Balasko, d'après la pièce de théâtre de Josiane Balasko (1996, même titre, mêmes comédiens), avec Josiane Balasko et Richard Berry; *À tout jamais : une histoire de Cendrillon* (*Ever After*), d'Andy Tennant, d'après le conte de Charles Perrault, avec Drew Barrymore et Dougray Scott; *Pile & face* (*Sliding Doors*), de Peter Howitt, avec John Hannah et Gwyneth Paltrow, à ne pas confondre avec *Pile ou face*, film policier de Robert Enrico (1980).

- **1999** : *Coup de foudre à Notting Hill* (*Notting Hill*), de Roger Michell, scénario de Richard Curtis, avec Julia Roberts et Hugh Grant. Budget de 42 000 000 dollars et recettes mondiales de 363 728 226 dollars.
- **2000** : *Ce que veulent les femmes* et, au Québec, *Ce que femme veut* (*What Women Want*), de Nancy Meyers, avec Helen Hunt et Mel Gibson. Budget de 65 000 000 dollars et recettes mondiales de 372 100 000 dollars; *Le chocolat* (*Chocolat*), de Lasse Hallström, d'après le roman *Chocolat*, de Joanne Harris, avec Juliette Binoche et Johnny Depp. Cinq mises en nomination aux Oscars, sans succès. Budget de 25 000 000 dollars et recettes mondiales de 152 699 946 dollars; *Nurse Betty* et, au Québec, *Garde Betty*, de Neil LaBute, scénario de John C. Richards, avec Renée Zellweger et Greg Kinnear. Meilleur scénario au Festival de Cannes en 2000 et Golden de la meilleure actrice en 2001. Budget de 24 000 000 dollars.



- **2001** : *Le journal de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*), de Sharon Maguire, d'après le roman d'Helen Fielding, coscénarisé par Richard Curtis, Andrew Davies et Adam Brooks, avec Renée Zellweger, Colin Firth et Hugh Grant. Budget de 23 000 000 dollars et recettes mondiales de 281 527 158 dollars; *Attraction animale* (*Someone Like You*), de Tony Goldwyn, d'après le roman de Laura Zigman, avec Ashley Judd et Hugh Jackman. Budget de 23 000 000 dollars et recettes mondiales de 38 684 906 dollars; *Kate & Leopold*, de James Mangold, avec Meg Ryan et Hugh Jackman. Golden Globe de la meilleure chanson originale pour Sting avec *Until*. Budget de 48 000 000 dollars et recettes mondiales de 70 000 000 dollars; *L'amour extra large* et, au Québec, *Hal le superficiel* (*Shallow Hal*), de Bobby et Peter Farrelly, avec Gwyneth Paltrow et Jack Black. Budget de 40 000 000 dollars et recettes de 70 836 296 dollars aux États-Unis; *Un amour à New York* (*Serendipity*), de Peter Chelsom, avec Kate Beckinsale et John Cusack. Budget de 28 000 000 et recettes mondiales de 75 294 136 dollars.
- **2002** : *L'amour sans préavis* et, au Québec, *Deux semaines d'avis* (*Two Weeks Notice*), de Marc Lawrence, scénario de Marc Lawrence, avec Sandra Bullock et Hugh Grant. Budget de 60 000 000 dollars et recettes mondiales de 199 043 309 dollars; *Décalage horaire*, de Danièle Thompson, scénario de Christopher et Danièle Thompson, avec Juliette Binoche et Jean Reno.

Danièle Thompson est d'abord une scénariste qui a participé à des films de Gérard Oury, comme *La grande vadrouille* (1966) et *La folie des grandeurs* (1971), mais aussi à ceux de Claude Pinoteau, comme *La boum* (1980) et *L'étudiante* (1988), ou encore à ceux de Patrick Chéreau, avec *La reine Margot* (1994) et *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998). Thompson a écrit le scénario de *Décalage horaire* pour l'Amérique mais Rob Reiner, Nora Ephron et Sydney Pollack s'étant tous désistés, elle a repris le scénario à son compte, avec son fils Christopher.

- **2003** : *Intolérable cruauté* (*Intolerable Cruelty*), de Joel Coen, avec Catherine Zeta-Jones et George Clooney. Budget de 60 000 000 dollars et recettes mondiales de 121 327 628 dollars; *Bye Bye Love* et, au Québec, *Assez avec l'amour* pour les DVD et *L'amour, non merci!* au cinéma (*Down with Love*), de Peyton Reed, avec Renée Zellweger et Ewan McGregor. Recettes mondiales de 30 398 958 dollars, dont 20 305 251 aux États-Unis.
- **2004** : *The Girl Next Door* et, au Québec, *La fille d'à côté*, de Luke Greenfield, avec Elisha Cuthbert et Emile Hirsch. Budget de 25 000 000 dollars et recettes mondiales de 18 589 444 dollars; *Une affaire de cœur* (*Laws of Attraction*), de Peter Howitt, avec Julianne Moore et Pierce Brosnan. Budget de 32 000 000 dollars et recettes mondiales de 29 948 322 dollars; *Amour et amnésie* et, au Québec, *Les 50 premiers rendez-vous* (*50 First Dates*), de Peter Segal, avec Drew Barrymore et Adam Sandler. Budget de 75 000 000 dollars et recettes mondiales de 196 376 832 dollars; *Père et fille* et, au Québec, *La fille du New Jersey* (*Jersey Girl*), de Kevin Smith, scénario de Kevin Smith, avec Liv Tyler et Ben Affleck. Budget de 35 000 000 dollars.
- **2005** : *Orgueil et préjugés* (*Pride & Prejudice*), de Joe Wright, scénario de Deborah Moggah et Emma Thompson (non créditée) d'après *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, avec Keira Knightley et Matthew Macfadyen. Budget de 28 000 000 dollars et recettes mondiales de plus de 100 000 000 dollars; *Un homme à tout prix* (*The Wedding Date*), de Clare Kilner, scénario de Dana Fox d'après *Asking For Trouble*, d'Elizabeth Young, avec Debra Messing et Dermot Mulroney. Budget de 15 000 000 et recettes mondiales de 47 175 038; *Je vous trouve très beau*, d'Isabelle Mergault, scénario d'Isabelle Mergault, avec Medeea Marinescu et Michel Blanc. César du meilleur premier film en 2007. Budget de 6 660 000 euros et gros succès au final, avec 3 373 434 entrées en France.
- **2006** : *The Holiday* et, au Québec, *Les vacances*, de Nancy Meyers, scénario de Nancy Meyers, avec Cameron Diaz et Jude Law, Kate Winslet et Jack Black. Budget de 85 000 000 dollars et recettes mondiales de 205 190 324 dollars; *Lucky Girl* et, au Québec, *C'est bien ma chance* (*Just my Luck*), de Donald Petrie, avec Lindsay Lohan et Chris Pine. Budget de 28 000 000 dollars et recettes mondiales de 38 326 650 dollars; *Pénélope*, de Mark Palansky, scénario de Leslie Caveny, avec Christina Ricci et James McAvoy. Budget d'environ 15 000 000 dollars. Recettes mondiales de 21 156 270 dollars.
- **2007** : *Il était une fois...* (*Enchanted*), de Kevin Lima, scénario de Bill Kelly, avec Amy Adams et Patrick Dempsey. Budget de 85 000 000 dollars et recettes mondiales de 340 384 141 dollars.
- **2008** : *27 robes* (*27 Dresses*), d'Anne Fletcher, avec Katherine Heigl et James Mardsen. Recettes mondiales de 160 247 805 dollars; *Un jour, peut-être* et, au Québec, *Bien sûr, peut-être* (*Definitely, Maybe*), d'Adam Brooks, scénario d'Adam Brooks, avec Isla Fisher et Ryan Reynolds. Budget de 7 000 000 dollars et recettes mondiales de 55 534 224 dollars; *Sex and the City, le film* et, au Québec, *Sexe à New York, le film* (*Sex and the City : the Movie*), de Michael Patrick King, avec Sarah Jessica Parker et Chris Noth. Budget de 65 000 000 dollars; *Mamma Mia!*, de Phyllidia Lloyd, d'après la comédie musicale de 1999 *Mamma Mia!* à partir de chansons d'ABBA, avec Meryl Streep, Pierce Brosnan, Colin Firth. National Movie Awards de 2008. Budget de 52 000 000 dollars.
- **2009** : *La proposition* (*The Proposal*), d'Anne Fletcher, avec Sandra Bullock et Ryan Reynolds. Budget de 40 000 000 dollars et recettes mondiales de 317 358 031 dollars; *Pas si simple* (*It's Complicated*), de Nancy Meyers, scénario de Nancy Meyers, avec Meryl Streep et Alec Baldwin. Budget de 75 000 000 dollars et recettes mondiales de 224 305 855 dollars.

Dans cette liste, certains des chiffres sont vertigineux, car multiplier est devenu le verbe le plus important de la conjugaison ultra libérale où vit aujourd'hui l'Occident. De là à considérer que la machine à compter s'emballa et produit trop de films, trop de livres... Ce qui est assuré, c'est que l'amour est un ingrédient qui fait vendre. Mais pas à toutes les époques : davantage tournées vers la science-fiction avec *Blade Runner*, *La mouche* ou *Retour vers le futur*, vers les films musicaux avec *Fame* et *Footlose* en

tête et les comédies d'aventures d'Indiana Jones, les années 1980 ne semblent pas propices aux comédies sentimentales, hormis *Peggy Sue s'est mariée* (1988) et *Quand Harry rencontre Sally* (1989). Le succès de ce dernier amorce d'ailleurs le retour des comédies pour la décennie suivante, où chaque année apporte son lot d'histoires plus ou moins bien ficelées, principalement durant les fêtes de fin d'année et à l'été. Depuis, les comédies se font de plus en plus nombreuses, avec une accélération à partir de 1999. Quantité ne rimaient pas forcément avec qualité, les bluettes risquent de se noyer dans la masse, en plus de s'affadir puisque, après la censure du Code Hays, le cinéma en crise s'octroie à présent une nouvelle forme d'autocensure : celle qui consiste à ne produire, dans les films à gros budgets, que des films tous publics ! Dans ces conditions, un *Pretty Woman* n'est plus envisageable.

Hors fiction, les discours amoureux

Parler d'amour est une chose, que rejoint d'ailleurs l'amour montré à l'écran, parler *de* l'amour en est une autre. On pourrait croire que le second discours s'adresse à un public plus restreint, qui verra la chose d'un œil plus froid, voire clinique... Est-ce bien certain ? Qui, aujourd'hui, parle d'amour ? Des écrivains, la plupart anglo-américains. Des chanteurs, toutes nationalités confondues. Qui parle *de* l'amour ? Des linguistes, des sémioticiens, des philosophes, des psychologues, des psychanalystes, des historiens, quelques-uns américains, sinon plus souvent européens et même, précisément, français et italiens. À quoi mesure-t-on le succès de leurs théories ? Plus qu'au nombre d'exemplaires vendus de leurs œuvres, il se comptera en occurrences citationnelles chez les penseurs et étudiants, de même qu'aux travaux divers qui l'insèrent dans un appareillage critique institutionnalisé, et l'on pensera autant aux thèses qu'aux essais. Faut-il que l'ouvrage suscite une polémique, qu'il soit sur la bonne voie du succès, encore ce dernier doit-il se vérifier sur la durée, auquel cas l'entrée dans le dictionnaire est une preuve plus valorisante que... le plagiat. Dans une moindre mesure, l'ouvrage théorique peut emprunter le même élargissement culturel qu'une fiction, et il sera alors lu par un public non ciblé (c'est-à-dire non spécialiste du champ) ou, s'il est destiné aux femmes, il touchera les hommes (Mars et Vénus en est un bon exemple), et au-delà de cet élargissement aux deux sexes et à la sphère sociale, il sera traduit. Plus il y aura de traductions, plus l'œuvre aura de chances de durer – l'on sait par ailleurs qu'en matière de traduction, la mesure est inégale, et qu'une traduction en anglais assure un succès qu'une traduction en grec moderne ne saurait garantir.

Simplification du discours français

La France a constitué un vivier de penseurs *sur* l'amour, du bien nommé *De l'amour* (1822), de Stendhal, jusqu'aux *Fragments d'un discours amoureux*, de Barthes (1977), dernier livre marquant sur le sujet, en passant par *L'érotisme* (1957), de Georges Bataille, suivi, quelques années plus tard, de *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), de René Girard. Ajoutons le Suisse Denis de Rougemont, dont nous connaissons l'implication morale depuis son étude de *L'amour et l'Occident* (1939) : si le mythe de Tristan et Iseult, centré sur l'adultère, valorise la passion au détriment de l'amour, les années 1970 ont fini de démocratiser le culte de l'amour-passion-souffrance au point « qu'il perd ses vertus esthétiques et sa valeur de tragédie spirituelle¹³ ». Le remède ? « Éros sauvé par Agapè » ou comment l'amour chrétien, désintéressé, délivre l'Éros de sa servitude, grâce, entre autres ou surtout, à la valeur de la fidélité. Pour de Rougemont, le mysticisme oriental unitif aurait fait souffler dans l'Europe du 12^e siècle un vent de passion contre l'amour chrétien¹⁴, imprégnant la littérature d'un nouveau vocabulaire qui enclencha l'amalgame entre passion et amour. Passion confondue avec amour ? Bataille aurait-il été influencé au point de concevoir l'amour comme érotique avant tout ? En tout cas, il sacralise l'érotisme en prenant garde de bien noter la dualité tabou (sexuel)/transgression et de souligner combien l'érotisme crée une brèche, une violence, un désordre dans l'ordonnance du monde, une déchirure. Il en revient à l'essentiel, le corps, qui ne peut être évacué de toute réflexion sur l'amour, ce pourquoi le penseur athée et hédoniste Michel Onfray, à qui l'on doit *Théorie du corps amoureux*, pense que réécrire *L'amour et l'Occident* ne peut s'envisager « qu'avec la plume d'un neurobiologiste, d'un endocrinologue, d'un gynécologue, enfin d'un médecin...¹⁵ ».

13. Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, ©1939, 1972, p. 25, coll. « 10/18 ».

14. Nous ne développerons pas ici l'implication politique de la réflexion de Rougemont mais renvoyons, par exemple, à son tableau dans *L'amour et l'Occident*, p. 74. Ce tableau a trois entrées (doctrine, application théorique et réalisation historique). Pour le paganisme, cela donne l'union mystique, l'amour humain malheureux et l'hédonisme, contre le christianisme avec la communion, l'amour du prochain et les conflits douloureux.

15. Michel Onfray, « Déchristianiser l'amour », dans Jacques Sojcher et David Marlé (sous la dir. de), *Je t'aime : question d'époque*, Bruxelles, Complexe, 2002, p. 91. Il définit dans cette entrevue sa position sur l'érotisme solaire (« jouir est vraiment faire jour », p. 93), comment elle se vit avec un contrat établi entre les deux partenaires, avec communication et respect. L'amour est mis de côté, considéré par lui comme culturel et non naturel.

Lunes de fiel, livre de Pascal Bruckner (1981) et film de Roman Polanski (*Bitter Moon*, 1992) confondus, pourraient, le cas échéant, illustrer cette *folie érotique* qui se nourrit de destruction ou, dans le registre de la création cette fois, *L'amant de Lady Chatterley*, roman de David Herbert Lawrence (1928), et ses différentes adaptations cinématographiques. À quelques éléments près, dont la fin, Roman Polanski adapte en effet un roman sur la destruction de la passion amoureuse. Il s'agit de répondre ici à la question de l'intensité : celle du sexe et celle de l'amour. Peuvent-elles se maintenir ou, à un moment donné, le jeu d'équilibre ne bascule-t-il pas nécessairement dans la perversion? Dans le cas de *Lady Chatterley's Lover*, adapté en Angleterre par Just Jaeckin en 1981 ou en France par Marc Allégret (1955) et Pascale Ferran (2007), c'est la découverte de l'intensité dont il est question. Ou comment se produit l'éveil de la sensualité dans les bras de l'amoureux, et comment cet éveil s'accompagne d'une transformation de soi en profondeur. Si l'on perçoit *Lunes de fiel* et *L'amant de Lady Chatterley* à la lumière des études de René Girard, la dissociation n'apparaît pas tant, puisque ces œuvres illustreraient l'une et l'autre la forme triangulaire du désir, où je désire celui qu'un autre désire, sans perdre de vue qu'au final *je* est enfermé dans un amour narcissique qui empêche d'aimer l'autre; à la lumière de l'étude de Rougemont, elles seraient clairement associées à l'amour-passion et à l'adultère, contraires à Agapè. L'auteur chrétien aurait certainement fustigé ces œuvres, à grand renfort de : « cette littérature de la passion, cette publicité qu'on lui fait, cette “vogue” d'allure commerciale de ce qui fut un secret religieux... Il faut s'attaquer à tout cela, fût-ce même pour sauver le mythe des abus de son extrême vulgarisation¹⁶ ». Qu'ajouter à cette diatribe sinon sa chute : « Et tant pis pour le sacrilège¹⁷ ».

La chute d'un discours est cependant moins lourde de conséquences que celle des cœurs... Jacques Higelin le chantait avec justesse : « Tombé à terre / Pour la fille qu'on aime / Se relever indemne / Et retomber amoureux / Tombé sur toi / Tombé en pâmoison / Avalé la ciguë / Goûté le poison qui tue : / L'amour / L'amour encore et toujours¹⁸ ». Tombé amoureux, *falling in love* ou tombé en amour, est-ce une euphémisation de la Chute du premier homme et de la première femme? Être amoureux, *being in love*, est-ce l'essentiel du processus amoureux? Non, car celui-ci, n'en déplaisent à Rougemont, Bataille et Girard, est plus complexe. Il ne suffit pas de se concentrer sur l'état amoureux, sur le désir, sur les mouvements de passion, quelles que soient les hypothèses avancées. Quand Higelin, dont l'art s'adresse à notre ressentir et à notre plaisir esthétique plus qu'à notre intellect, distingue « la fille » parmi d'autres et « toi » dans sa singularité, emploie un « pâmoison » relevant de l'extase et dont le sous-entendu de paralysie émotionnelle suggère l'effet de la ciguë que boit l'amoureux pour mourir et mieux renaître, il prend en charge le sentiment amoureux, concentre en peu de mots ce que les intellectuels mettent du temps à élaborer, à verbaliser. Parmi eux, nous retiendrons, pour le succès de leurs thèses, deux spécialistes en la personne de Francesco Alberoni, sociologue italien, avec son *best-seller* traduit en vingt langues, *Le choc amoureux* (1979), et de Roland Barthes, avec *Fragments d'un discours amoureux* (1977), ouvrage ovni toujours d'actualité qui cherche à restituer, à simuler les désordres vifs du discours amoureux, ses bouffées de langage. Avant d'en arriver à ces hauteurs, prenons notre élan avec un discours qui refuse ostensiblement la complexité, un propos sur l'amour qui affirme des invariants masculins et féminins (ou qui, du moins, ne se soucie guère de les placer dans un contexte), un discours qui est un peu à la pensée ce qu'est le roman sentimental au genre du roman non marqué selon Angenot (voir chapitre 7) : discours de conciliation et non de dissidence, qui accompagne le lecteur plutôt qu'il ne semble détaché dans le ton, et dont le style verse dans le mièvre et le touchant plus que dans le rude et l'âpre.

À jamais, Mars le guerrier et Vénus l'amoureuse

Et la conquise de s'écrier à son amant : « je n'ai jamais vu personne qui portât plus loin que vous l'élégance de l'ajustement! » Les compliments de ce dernier deviennent « le doux de sa flatterie » ou, moins gracieux peut-être, « le paquet sérieux ». À l'époque des précieuses ridicules, qui, avons-nous remarqué, correspond à l'étape la plus curieuse du dire d'amour, celle qui est aujourd'hui la plus difficile à lire, le lexique amoureux¹⁹ parlait d'hommes « ajustés » (bien habillés), de femmes « dans leur bel aimable » ou « tout à fait bien sous les armes », aux visages « lustrés » (maquillés) et aux bouches « bien façonnées ». Aimait-on que c'était « un furieux tendre »! Même la femme n'était plus « femme » mais « sujet de la belle conversation », « l'agrément

¹⁶ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, p. 25-26.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸ Jacques Higelin, « Tombé du ciel », dans son album *Tombé du ciel*, 1998.

¹⁹ Dans ce paragraphe, les exemples entre guillemets sont empruntés au *Grand dictionnaire des précieuses ou la clef de la langue des ruelles* (1660), d'Antoine Baudeau sieur de Somaize, [En ligne], [http://www.miscellanees.com/s/somaize.htm] (Consulté le 25 avril 2014).

des sociétés » », « la politesse du langage » et « les divinités visibles ». Discours bien tarabiscoté, qui pourrait voiler une pensée somme toute assez convenue sur l'homme et la femme, comme si le raffinement de l'expression devait suppléer à la simplicité de l'idée.

Et les hommes? Furent-ils aussi des sujets de conversation? Certes oui, dans les manuels de psychologie destinés à mieux comprendre la femme ET l'homme et qui firent les délices de tant de jeunes novices! Parmi ceux du 20^e siècle, les courriers du cœur et autres rubriques, comme « Nous autres femmes », du magazine *Ève*, laissent parfois dubitatifs²⁰. Quand « Sylvie », une plume féminine (a priori, mais qui sait!) traite des rapports entre hommes et femmes, on lit : « Un nouvel amour, quelle émotion! Cela vaut presque l'essai d'une nouvelle robe », ou « C'est curieux : l'homme qui vous aime le plus ardemment, il faut lui faire remarquer que l'on a un nouveau chapeau » et le non moins cynique « Il est bien heureux que nous sachions mentir, car ils ne peuvent supporter la vérité... tandis que le mensonge passe toujours comme une lettre à la poste ». Ce florilège destiné, il faut le croire, à faire sourire le lectorat féminin, n'est pas sans faire écho aux propos d'un Sacha Guitry sur l'amour.

Extraits des *Femmes et l'amour* (1989), de Sacha Guitry²¹ : « Mariage de raison – folie. / Et mariage d'amour aussi – mais le risque est moins grand. / Et il n'y a de raisonnable, en vérité, que les divorces – on se connaît. / Et je crois aux divorces de raison » (p. 29); « Il y a des femmes dont l'infidélité est le seul lien qui les attache encore à leur mari » (p. 37). Dans le même registre : « N'est pas cocu qui veut. / Et nous ne devons épouser que de très jolies femmes si nous voulons qu'un jour on nous en délivre » (p. 45); « On les a dans ses bras – puis un jour sur les bras – et bientôt sur le dos » (p. 49). Adresse aux femmes ou à la femme : « Et si vous commençiez par cesser de mentir, mesdames, vous finirez par croire un peu ce qu'on vous dit » (p. 38); « Tu m'accuses parfois de ne pas être à la page – et tu ne t'aperçois pas que j'en suis déjà au chapitre suivant » (p. 46); « Je te déteste beaucoup trop – ce n'est pas normal : je dois t'aimer encore » (p. 50). Conseil aux maris : « Il faut s'amuser à mentir aux femmes. / On a l'impression qu'on se rembourse » (p. 58); « Abstenez-vous de raconter à votre femme les infamies que vous ont faites celles qui l'ont précédée. / Ce n'est pas la peine de lui donner des idées » (p. 61). Qu'est-ce qu'une femme selon Guitry? « Une femme, une vraie femme, c'est une femme avant tout qui n'est pas féministe » (p. 58). Sur l'amour : « On a un capital d'amour auquel il ne faut pas toucher. Ce capital est placé, selon les individus, dans le cœur, dans la tête, ou autre part » (p. 85).

Néanmoins, une fois qu'on a enlevé la carapace cynique, on trouve toujours dans le lot des « vérités » culturelles stables telles que « L'homme ne semble pas se douter que la vraie habileté n'est pas toujours d'être habile, mais, au contraire, d'avoir l'air maladroit », que nous pourrions trouver telles quelles dans la série des « Mars et Vénus », de John Gray²², amorcée en 1992 avec *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus* (*Men are from Mars, Women are from Venus*). Contrairement à Guitry, John Gray mise tout sur l'honnêteté, la franchise, la droiture, mais en prenant garde à la forme, car ce qui compte, c'est d'arriver à traduire l'autre! Prenons un seul exemple qui résume à lui seul la démarche de l'auteur : la rubrique « Six signaux d'alarme abrégés parmi les plus courants²³ » expose les réponses possibles du Martien face à la Vénusienne qui lui demande « Qu'est-ce qui ne va pas? ». S'il répond « Il n'y a pas de problème », attention, il faut prendre le dictionnaire : « La traduction du viril “**Il n'y a pas de problème!**” martien serait : “Je n'ai pas de problème pour effectuer ou pour régler telle chose; je t'offre ce cadeau avec plaisir²⁴” ». Mais attention, sans ce nécessaire décodage, la femme comprendra, affirme John Gray : « “Ceci n'est

20. Les exemples que nous donnons à la suite sont empruntés à Sylvie, « Nous autres femmes », dans *Ève*, n° 26, [s. d.], [s. p.]. Cet ouvrage contient aussi des romans-feuilletons comme *Brigitte et son amour*, de Pierre Lavigne, *Vaudou*, annoncé sur la couverture comme « Grand roman d'amour de mœurs martiniquaises », de Louis-Charles Royer, spécialisé semble-t-il dans les amours coloniales; des confidences de femmes; des réponses à la rubrique « Conflits sentimentaux » et « Courrier des cœurs ».

21. Sacha Guitry, *Les femmes et l'amour, suivi de Elles et toi et Toutes réflexions faites*, Paris, Presses Pocket, ©1959, 1989.

22. John Gray, *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus : connaître nos différences pour mieux nous comprendre*, Paris, J'ai lu, ©1992, 2000, coll. « Psychologie Bien-être », et *Une nouvelle vie pour Mars et Vénus : retrouver l'amour après une rupture*, Paris, J'ai lu, ©1998, 2003, coll. « Psychologie Bien-être ».

23. John Gray, *Les hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus*, p. 91.

24. *Ibidem*, p. 94.

pas un problème; pourquoi en crées-tu un?” En général, elle commettra alors l’erreur d’expliquer à son conjoint pourquoi elle considère que “ceci” est bien un problème²⁵ ». Il n’en faut pas davantage pour comprendre comment Gray s’est imposé comme la référence absolue avec, en quatrième de couverture du premier tome : « ce guide est indispensable pour communiquer et vivre en harmonie avec l’autre sexe » (traduisez : « celui qu’on aime »). Est-ce aussi, en partie, parce qu’il représentait l’homme qui aime une femme et cherche à la comprendre, en désaccord avec Sylvie pour qui l’homme « qui sait parler aux femmes », c’est celui « qui sait l’écouter et la regarder en silence »? Quelle femme souhaiterait vraiment avoir en face d’elle une potiche?

Quand Michel Onfray écrit que l’invariant de l’amour, « c’est qu’un mâle chasseur veut conquérir, posséder et asservir une femelle chassée », que « les formes prises pour masquer cette évidence constituent la culture, elles définissent les érotiques, voire les discours fabriqués pour cacher cette brutalité », qu’enfin cet invariant est « biologique²⁶ », c’est la voix de Gray qu’on entend en arrière-fond. Car avec Gray, l’hypothèse valide le schéma du roman d’amour tel qu’il est diffusé à l’envi par Harlequin : l’homme est un guerrier, la femme une amoureuse. Lui vient de Mars, cette planète dédiée au dieu romain de la guerre. Elle de la planète dédiée à la déesse de l’amour. Et si ce n’est le relais d’Harlequin, c’est en partie celui des comédies sentimentales : Vénus l’amoureuse se renomme par exemple Jane, l’éternelle demoiselle d’honneur, amoureuse de son patron qu’elle prend pour un Martien pur et dur avant de se rendre compte dès leur premier baiser qu’elle ne ressent rien pour lui, mais que sa flamme va au guerrier-journaliste Kevin (27 *Dresses*, d’Anne Fletcher, 2008).

C’est dire combien, avec un tel schéma, l’œuvre de Gray appelle la mise en scène, mais pas par n’importe qui. En tant que représentant officiel de John Gray en France, Paul Dewandre²⁷ livre une approche théâtrale de Mars et Vénus, en tournée depuis octobre 2007 et dont l’affiche placardée sur les murs de Paris, en juillet 2010, annonce plus de 500 000 spectateurs à son actif. Dans *Les hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus*, Dewandre s’improvise professeur, donne pour exemple, à l’instar de Gray, sa propre vie amoureuse. C’est, ni plus ni moins, une thérapie de couple sous forme de pièce de théâtre.

Rien à faire, donc, l’homme et la femme ont une structure psychique dissemblable qui, dans le meilleur des cas, les rend complémentaires, dans le pire, aboutit à une totale incompréhension de l’autre et à des crises à répétition, où le Martien cherche reconnaissance et admiration et la Vénusienne une oreille attentive et des signes de tendresse. L’épaule d’un chasseur aguerri et sûr de lui sur laquelle se reposer, un gagnant, un battant, un homme qui prend des décisions! Viser à l’harmonie dans le couple n’est possible qu’en fonction de l’empathie.

EMPATHIE : apprendre le langage de l’autre. Le décoder. Si l’homme est silencieux, la Vénusienne se doit de respecter ce moment d’intériorité (il se retire dans sa grotte) et non l’assaillir d’un agaçant « ça ne va pas? tu veux en parler? » La femme veut-elle quelque chose qu’elle doit le demander et non essayer par des moyens détournés de le faire comprendre à son Martien, dépourvu semble-t-il de l’art du sous-entendu. C’est le cas type de la descente de la poubelle, d’un romantisme torride, et qui a marqué toutes celles qui ont lu *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus* : si ON veut que l’homme la descende, ON le lui demande non pas en le minimisant (« Pourrais-tu...? ») mais en le valorisant (« Voudrais-tu...? »). ON lui fait comprendre ce faisant que c’est NOTRE HÉROS à nous, les filles.

25. *Ibidem*, p. 94.

26. Michel Onfray, « Déchristianiser l’amour », dans *Je t’aime : question d’époque*, p. 91.

27. Voir son site Internet : www.dewandre.fr/.

L'évangile selon Gray : l'image de John Gray est à la démesure d'une Cartland, le rose en moins et l'outil Internet en plus. Il est présent dans tous les médias, sait parfaitement user de l'autopublicité, ne rate jamais une occasion de légitimer son propos par le titre de « Ph. D. ». Son équipe donne accès à son agenda en ligne et renouvelle les vidéos de Mars et Vénus quotidiennement... Surtout, cette signature fait étendre le principe Mars et Vénus à toutes sortes de domaines : magazine en ligne, vente par correspondance non seulement des livres, CD, CD-ROM et DVD, mais aussi de pilules de bien-être, de compléments nutritifs, de boissons revitalisantes... On peut s'inscrire à des séminaires, parler à un *coach*, se renseigner pour acheter une franchise et répandre ainsi la bonne parole. L'industrie en question, dont les livres sont la pointe de l'iceberg à présent, semble des plus florissantes.

Est-ce si simple? Suffit-il que chaque jour l'homme accorde à la femme ses vingt minutes d'écoute, lui susurre au moins deux ou trois « je t'aime » et la prenne dans ses bras au moins quatre fois comme le préconise Gray? Qu'il lui dise qu'elle comprenne ses sentiments quand elle est contrariée? Qu'il assène un sympathique « je suis désolé que tu te sentes blessée » quand elle l'est? Qu'il pose le journal quand elle parle, aiguise les couteaux, abaisse la lunette des toilettes après usage et retourne ses chaussettes avant qu'elle les lave? Qu'il lui montre de l'affection sans motivation sexuelle? Et ainsi de suite, Gray ayant 101 conseils pour Martiens dans sa besace... La psychanalyste de formation et spécialiste du couple Sophie Cadalen en doute, en publiant *Hommes, femmes : ni Mars ni Vénus : Oui, nous sommes différents, mais autrement...*, en 2006, chez Leduc, contre John Gray, dont elle réproouve l'avalanche de stéréotypes (sa pièce de théâtre, en 2009, *Tu m'aimes comment?*, en sera bien entendu dépourvue, même s'il s'agit d'une comédie où elle se met en scène et en profite pour glisser quelques conseils aux timides...). Et si les détracteurs de John Gray lui ont reproché son systématisme, sa manière de diviser l'homme et la femme pour mieux les réunir, certes, mais en abolissant tout de même les différences culturelles, contextuelles, en faisant fi des nuances et autres subtilités, nous pourrions rétorquer sans trop de mal : la saga Mars et Vénus correspond à Harlequin, dans une psychologie sommaire mais fonctionnelle, la duplication du même schéma, l'extension du domaine de spécialisation.

Combien de couples se sont formés sur le lieu de travail? Gray le sait et aide les chasseurs et les proies à échanger sans se tuer dans *Mars et Vénus au travail*. Ici ou ailleurs, *Mars et Vénus se rencontrent* en cinq étapes dans l'idée que *Mars et Vénus ensemble pour toujours* resteront, grâce à un choix judicieux expliqué dans *Mars et Vénus : 365 jours d'amour : Comment sauvegarder son amour...* Bref, à chaque jour suffit non pas sa peine, mais son amour! Ce n'est pas facile, direz-vous, il y a la routine. Fi donc, vous n'avez pas lu *Mars et Vénus : petits miracles au quotidien*, en neuf principes! Une résistance encore, le couple bat de l'aile malgré tout ce que fait John Gray pour vous? Peut-être est-ce un peu de mauvaise volonté de votre part, mais Gray est bon prince, il vous convie à *Mars et Vénus en harmonie : Combattez le stress, évitez les disputes et retrouvez l'amour*. Si ce n'est pas le cas (mauvaise application des livres), pas de panique : *Une nouvelle vie pour Mars et Vénus* redonne espoir! Peut-être en empiétant sur le terrain de la résilience de Boris Cyrulnik, à mots voilés, mais c'est la rançon d'un succès qui appelle l'agrandissement de l'édifice en autant de dépendances et annexes, qui happe cette résilience (cette aptitude de survie, de protection de soi qui libère de la prison du passé, qui permet de se dégager pour aller de l'avant en adoptant une série de mécanismes de résistance).

Les lecteurs veulent-ils du sexe qu'Harlequin invente des collections pour eux et il en va de même pour la saga des Martiens et des Vénusiennes, qui se retrouvent sous la couette. Avec toujours le même succès pour Gray, quoique reçu avec scepticisme par les Français. *L'érotisme* paraît évacué (on est loin de *L'érotisme*, d'Alberoni, ou du *Petit traité de l'érotisme*, de Michel Dorais) au profit d'une hygiène assez puritaine. Qui a lu *Mars et Vénus sous la couette*, magnifiquement sous-titré *Pour que la passion résiste au temps*, se rappelle avec effarement de la théorie du « petit coup vite fait » (sans désir, la femme peut faire un effort et vlan, un petit coup rapide pour faire plaisir à monsieur, car on le sait bien, l'homme a plus de besoins sexuels que la femme...) et des lettres érotiques, à mourir de rire! Et l'effet n'est ici pas voulu, à la différence de tant d'autres exemples qui ont contribué au succès de la série. Cette dernière mise en effet sur l'humour pour transmettre son message et déculpabiliser une partie de son lectorat (« je lis "Mars et Vénus" parce que c'est drôle, et au passage je glane quelques informations utiles... »).

Liste non exhaustive de la série « Mars et Vénus », avec sous-titres : *Men Are from Mars, Women Are from Venus : A Practical Guide for Improving Communication and Getting What You Want in Your Relationship*, en 1992 (*Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus : connaître nos différences pour mieux nous comprendre*); *Mars and Venus in the Bedroom : A guide to Lasting Romance and Passion*, en 1995 (*Mars et Vénus sous la couette : Pour que la passion résiste au temps*); *Mars and Venus Together Forever : A Pratical Guide to Creating Lasting Intimacy*, en 1996 (*Mars et Vénus ensemble pour toujours : Prolonger le désir et enrichir l'amour*); *Mars and Venus on a Date : 5 Steps to Success in Love and Romance*, en 1997 (*Mars et Vénus se rencontrent : Cinq étapes pour trouver l'âme sœur... et la garder!*); *Mars and Venus Starting Over*, en 1998 (*Mars et Vénus refont leur vie : Comment retrouver l'amour après une rupture douloureuse, un divorce ou la perte d'un être cher*); *Men Are from Mars, Women Are from Venus Book of Days : 365 Inspirations to Enrich your Relationships*, en 1998, puis *Mars and Venus : 365 Ways to Keep Your Love Alive l'année suivante* (*Mars et Vénus : 365 jours d'amour en couple*); *Practical Miracles for Mars and Venus : Nine Principles for Lasting Love, Increasing Success, and Vibrant Health in the Twenty-First Century*, en 2000 (*Mars et Vénus : Petits miracles au quotidien*); *Mars and Venus in the Workplace : A Practical Guide for improving Communication and Getting Results at Work*, en 2001 (*Mars et Vénus au travail*); *The Mars and Venus Diet and Exercice Solution : Create the Brain Chemistry of Health, Happiness, and Lasting Romance*, en 2003 (*Mars et Vénus au régime : Créer l'alchimie idéale pour rester mince, heureux et amoureux*).

Quand d'autres, comme Francesco Alberoni (voir plus loin), donnent quelques recettes pour garder l'autre – guère différentes, pour beaucoup, de celles d'une Nadine de Rothschild –, Gray n'en finit plus d'apporter la bonne parole. Nul doute, à ce rythme effréné de publications, que la saga « Mars et Vénus » se soit imposée comme le manuel à usage du couple – l'amour, mode d'emploi –, le sésame de l'amour-toujours ou tout du moins j'ai-tout-fait-pour. En cas d'échec, ce sera forcément la faute de l'autre. Vous ne comprenez pas les hommes? Gray est là. Les femmes? Pas besoin qu'un miracle arrive et que, tel l'acteur Mel Gibson dans *Ce que veulent les femmes* (*What Women Want*, de Nancy Meyers, 2000), vous entendiez ce qu'elles pensent, pour saisir la différence fondamentale entre prétention et confiance en soi, et comprendre combien les femmes sont blessées par des attitudes machistes. Gray a les solutions. La force de Gray – sa connaissance de l'autre, son écoute et son don de communicateur assortis d'un solide bon sens – a néanmoins ses limites. L'une de celles-ci est sans aucun doute son systématisme – n'évite pas les clichés qui veut, ni le généralisme à outrance. Une autre, sa redondance, à la fois dans le même livre (les cent dernières pages du premier tome de la série, par exemple) mais aussi de livre en livre (le premier tome dilué à l'infini). À sa décharge, bien d'autres ont le même travers : une fois le filon trouvé, il suffit de l'exploiter. Ledit filon, s'il peut couvrir d'or son créateur, n'en est pas pour autant formule magique pour l'acheteur. Il n'y a pas de sésame. Les fictions auront donc encore de beaux jours devant elles, tandis qu'il n'est pas certain que Gray soit encore lisible dans une cinquantaine d'années. Surtout quand on se souvient que dans la mythologie antique, Mars est l'amant de Vénus, un amant fort et torride dont elle accouche de Deimos (la Terreur) et de Phobos (la Crainte), en plus d'Harmonie, sans oublier un de ces détails importants : la déesse est mariée à un autre...

L'énamourment d'Alberoni

Pour qu'il y ait Harmonie, encore faut-il « tomber » amoureux, rappelait Higelin, ce que Francesco Alberoni nomme du beau terme italien « *innamoramento* », dont une traduction littérale doit nous ramener encore à un langage précieux : énamourement. « Être amoureux signifie croire que l'être aimé peut seulement être heureux en nous aimant comme nous en l'aimant », « l'énamourment est appel, destin, voyage vers la terre promise²⁸ ». Francesco Alberoni n'est pas seulement l'auteur du *Choc amoureux* (*Innamoramento e amore*, 1979), il est l'un des spécialistes du sujet, à qui l'on doit *L'érotisme* (*L'eroticismo*, 1986), *Le vol nuptial : l'imaginaire amoureux des femmes* (*Il volo nuziale*, 1992), *Je t'aime* (*Ti amo*, 1996), *Le premier amour* (*Il primo amore*, 1997), *Le mystère de l'amour* (*Il mistero dell'innamoramento*, 2003), *Le sexe et l'amour* (*Sesso e amore*, 2005) et *Leçons d'amour* (*Lezioni d'amore*, 2008). Pour ce sociologue mais le jargon en moins (ce qui explique en partie son franc succès), l'énamourment est un « état naissant » ou un « amour naissant » qui correspond à l'union et la fusion de deux êtres. Une

28. Francesco Alberoni, « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », dans Didier Coste et Michel Zérafà (sous la dir. de), *Le récit amoureux : actes du colloque de Cerisy « Raison du cœur, raison du récit »*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 278 et p. 282.

fois que l'aimé ou l'aimée est entré dans l'univers sacré, qu'il ou elle a rejoint l'autre dans son état naissant, alors les deux sont reliés par un énamouement partagé (*Le choc amoureux, Je t'aime*). L'énamouement, fabricant de liens forts, s'affirme, d'après le sociologue, comme le plus petit des mouvements collectifs et s'apparente à une crise sociale, une petite révolution où le sentiment déborde de toutes parts en s'opposant à l'ordre établi. D'ailleurs, l'historique des romans d'amour que nous avons retracé est scandé par des projections de cette crise sociale interne : que l'on songe à l'implication sociale des amours de Tristan et Iseut dès le 12^e siècle, de celles des *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* d'Hélisenne de Crenne au 16^e, de celles de Manon Lescaut et de son chevalier deux siècles plus tard, de celles de Maggie Cleary et du père Ralph de Bricassart dans *Les oiseaux se cachent pour mourir* dans les années 1970... Le tout, c'est que ces liens résistent à tous les conflits, traumatismes et désillusions.

Innamoramento en italien, *enamoramiento* en espagnol, sans équivalent en français, pour lequel le substantif « énamouement » a disparu avec le verbe « s'énamourer », affadi en « être amoureux ». Les hommes et femmes de l'époque médiévale, eux, savaient bien de quoi il en retournait : Dante avec sa Béatrice, et l'idée d'une vie nouvelle sublimée par l'écriture; la force qui attire le couple mythique de Tristan et Iseult; l'amour d'Abélard et d'Héloïse; Roméo et Juliette, fauchés par la mort au balbutiement de leur énamouement réciproque. Ainsi, laissant de côté la proposition de Barthes avec le néologisme fort laid d'« énamouration » au profit de celle d'Edgar Morin, autrement poétique, l'énamouement est chez Alberoni le concept clé, l'élément fondateur du couple à venir, au-delà de la pure attraction sexuelle, et qui tente de remplacer la fusion maternelle – sur ce point, le sociologue s'oppose à la « sublimation de la libido » de Freud. La force du sentiment est telle qu'elle s'accompagne de la certitude de l'éternité. Les femmes défaillent, le cœur des hommes s'embrace, le moment de révélation mutuelle ouvre les portes d'un jardin d'Éden. Plus que l'amour, terme si général pour une réalité autrement complexe, l'énamouement est sans cesse rejoué par les romans d'amour, moment délicieux de la brûlure, de l'évidence, du comblement de soi grâce à l'autre. Moment où l'amante/l'amant courtise, faisant entrer l'autre dans un univers sacré par elle/lui et sacralisé par elle/lui.

À la manière dont les liens se tissent pour faire durer le couple, il faut que les deux partenaires se définissent des règles, des accords (tacites ou verbalisés), des conventions et même des pactes, qu'ils codifient leur quotidien, sachant que franchise à outrance est mauvaise conseillère, sachant que l'un doit respecter les valeurs de l'autre en tenant compte aussi de ses désirs, voire de ses rêves. L'une des leçons les plus fondamentales d'Alberoni et que, dans la fiction, Delly met en place dans son versant chrétien, consiste à ne pas opposer spontanéité et devoir. L'amour méconnaît cette opposition, et le sacrifice dellyen est doux.

La correspondance entre le discours d'Alberoni et l'œuvre de Delly peut nous permettre de saisir l'une des raisons du succès du frère et de la sœur. En effet, Alberoni n'a de cesse de comparer l'énamouement à une conversion religieuse, l'amoureux à un prophète, l'extase à une extase mystique. Aimer, c'est comme entrer en religion; s'énamourer, c'est profiter d'une expérience métaphysique complète. Or, toute l'œuvre dellyenne ne s'appuie-t-elle pas justement sur cette relation, sans qu'Agapé en soit pour autant dissociée d'Éros? L'homme dellyen qui s'énamoure, par exemple, ne cherche plus à dominer mais à plaire : comme touché par la grâce de l'autre, il devient bon. À cette différence près que, pour Alberoni, si l'énamouement concerne le couple, dans les mouvements il concerne la collectivité religieuse : la mystique religieuse emprunte à l'amour et non le contraire.

C'est à ce titre, affirme Alberoni, que l'énamouement devient mouvement puis s'affermir en institution, ce qui vaut pour les sagas, les romans historiques et d'aventures, de Chariton à Woodiwiss en passant par Anne et Serge Golon et Margaret Mitchell, mais qui exclut les romans d'amour à la Harlequin ou à la Cartland – tous les romans en somme qui s'arrêtent à la révélation et à la preuve de l'amour. De fait, cela vaut pour les feuilletons télévisés, non pour les comédies sentimentales et la télé réalité. Encore qu'il faille comptabiliser ces rares exemples fondés sur la rupture d'accords fondamentaux au point d'hypothéquer le bonheur conjugal. Dans *Gentleman's Agreement* (1947), par exemple, dont l'écrivaine Laura Z. Hobson écoule 1,6 million de copies et que Moss Hart scénarise pour le cinéma, le problème est posé de manière douloureuse : pour écrire sur l'antisémitisme de ses compatriotes, le journaliste Philip Green n'a d'autre choix que de se faire passer pour un Juif pendant deux mois, au moment où il rencontre Kathy Lacey, jeune divorcée désillusionnée. Bien qu'elle soit l'instigatrice de cette enquête, qu'elle se réclame ouverte et non antisémite, sa passivité face aux attaques et sa peur du qu'en-dira-t-on la sépare de celui qu'elle aime et qui ne

peut accepter sa tiédeur, ni même son cri du cœur lorsque le fils de Philip (veuf) est violemment rejeté par des camarades parce que pris pour un Juif : le rassurer en l'assurant que non, il n'est pas juif, sera de la part de Kathy une grave erreur. Sur fond moralisateur, tout l'enjeu de ce couple en construction est résumé dans cette scène, et son échec aussi. Aller l'un vers l'autre à coups d'arguments est inefficace. Kathy comprend grâce au meilleur ami de son mari, un Juif, qu'il est temps d'agir si l'on ne veut pas être complice. Ainsi le couple surmonte-t-il cette crise et s'engage-t-il vers une construction solide, celle qu'Alberoni appelle de tous ses vœux pour ceux qui sont énamourés.

Gentleman's Agreement (Le mur invisible) est un film d'Elia Kazan (réalisateur d'*Un tramway nommé désir*, *À l'Est d'Éden*, *La fièvre dans le sang*), avec dans les rôles principaux Gregory Peck et Dorothy McGuire. En 2008, il obtient l'oscar et le Golden globe du meilleur film (dramatique pour le Golden), du meilleur réalisateur et du second rôle pour Celeste Holm.

Pour le sociologue, pas question de parler d'état mais d'élaboration, de renouveau : être amoureux réinterprète l'énamourement du début de la relation, tout en le dédramatisant pour en apaiser les violents contrastes que sont l'extase et le tourment réservés à des Georges Bataille pour la théorie, à des Bruckner pour la fiction. Demeure alors le sentiment fort dans une durée indéterminée, tributaire d'une possible crise précoce (le lien amoureux n'était pas vraiment noué) ou tardive (retour du passé, compétition envieuse et évolution divergente). Le roman d'amour fictionnalise ces possibles crises et, selon la volonté de l'écrivain, elles sont dépassées ou non. Dans le premier cas, hormis toutes les crises précoces qui se redéfinissent en confrontation à la Bettinotti et qui constituent la trame minimale du roman d'amour, Rebecca dépasse la violence du retour du passé (*Rebecca*, Daphne Du Maurier), comme Lake (*Lake, qui es-tu?*, Theresa Charles), tandis que la compétition envieuse concernerait plutôt l'attitude de Scarlett (*Autant en emporte le vent*, Margaret Mitchell) qui, en finalité, accepte que son ultime compétition consiste à reconquérir l'être aimé. L'évolution divergente, elle, se trouvera davantage dans les sagas à la Judith Krantz ou à la Danielle Steel, quand la femme se sent à l'étroit dans son couple, quand le champ des possibilités s'ouvre à elle et que le lien de la relation à l'autre se transforme en chaîne. Alors, elle change de partenaire et, le plus souvent, tout rentre dans l'ordre.

Avec Alberoni, notre corpus fictionnel se divise comme suit : l'énamourement et la crise précoce sont les deux éléments stables, tandis que la crise tardive et tous les manquements aux codes et aux rituels de proximité, dans le prolongement des rituels de séduction lors de l'énamourement, forment des variantes. Nous employons à dessein « manquement » pour insister sur ce fond dramatique qui relance le jeu amoureux, surtout dans l'univers feuilletonesque, plutôt que la recherche des institutions revitalisantes, moins exploitées. Car l'amour, pour fonctionner, repose sur quatre mécanismes distincts développés dans le troisième chapitre de *Je t'aime* : le plaisir (reçu et donné, éprouvé en donnant du plaisir), la perte (la peur de l'éloignement), l'indication ou désignation (de la valeur du ou de la partenaire par d'autres) et l'état naissant (retour de la fusion première²⁹).

Il y a donc deux façons de trouver ce qui a de la valeur pour nous : la perte et le « naître ». La perte nous fait découvrir ce que nous possédions déjà, le naître nous fait aimer le neuf. Mais les deux modalités sont mêlées dans l'expérience concrète de l'amour et forment toutes les combinaisons possibles³⁰.

Perdre/Naître serait peut-être l'essentiel de la tension amoureuse, celle que tous les romans d'amour mettent en scène avec plus ou moins de brio. C'est en tout cas ce qui structure un roman comme *Les souffrances du jeune Werther*, dont la célèbre lecture étoilée qu'en donne Roland Barthes fait fureur dès sa publication en 1977.

29. Francesco Alberoni, *Je t'aime : tout sur la passion amoureuse*, Paris, Presses Pocket, ©1996, 1997, p. 57-72.

30. Francesco Alberoni, « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », dans *Le récit amoureux*, p. 280.

Affirmer l'amour avec Barthes

Barthes publie *Fragments d'un discours amoureux* à la suite d'un séminaire qu'il anime de 1974 à 1976 à l'École pratique des hautes études, à Paris. Cet essai se vend comme un petit pain chaud : en quelques mois, on comptabilise plus de 60 000 exemplaires vendus. Aujourd'hui, on n'en compte plus les traductions, et en 2007, l'ambassade de France en Ukraine a même décerné, à l'occasion de la remise du prix Skovoroda de la meilleure traduction en littérature, une mention spéciale du jury à Marta Fil et Iryna Magdych pour la traduction des *Fragments d'un discours amoureux*! Nous sommes pourtant aux antipodes d'un succès de librairie à la Barbara Cartland ou à la John Gray, tant l'auteur, plutôt que d'accompagner le lecteur, invite celui-ci à le rejoindre en un lieu littéraire (et musical, et pictural, et artistique en général) où l'amour ne se dit nécessairement que par fragments, où la voix qui parle d'amour ne peut le faire que dans un détachement à l'égard de son objet et des œuvres multiples qu'il convoque.

Le fait que Barthes précise dès l'introduction qu'il ne faut y voir ni une analyse ni une explication mais une *affirmation de l'amour* a sans doute séduit un lectorat plus large que celui qui est le sien d'ordinaire, c'est-à-dire constitué d'intellectuels ou d'apprentis intellectuels.

Fragments d'un discours amoureux : s'abîmer absence adorable affirmation altération angoisse annulation ascèse
atopos attente cacher casés catastrophe circonscrire cœur comblement compassion comprendre conduire con-
vence contact contingences corps déclaration dédicace démons dépendance dépense déréalité drame

Barthes ne croit pas aux traités sur l'amour, à aucune dissertation et, affirme-t-il, le *De l'amour*, de Stendhal, bien qu'il laisse grande place à ses anecdotes, le choque, car le « de » en français remplace le « sur ». Or, d'après lui, nul ne peut parler *de* l'amour, *sur* l'amour, à propos de l'amour mais, parce que l'amour manque de paroles, il faut lui en offrir, loin des romans-photos qui marchent tant à son époque et qu'il qualifie de plus obscènes que Sade. Il parlera donc de l'expérience, de ce moment d'incandescence, de brûlure, d'énergie folle chez un être qui, effectivement, devient *fou*. Et fort. Et faible.

...écorché écrire errance étreinte exil fâcheux *fading* fautes fête fou gêne *gravida* habit identification image
inconnaisable induction informateur insupportable issues jalousie je-t'aime langueur lettre loquèle magie mons-
trueux mutismes nuages nuit objet obscène pleurer

Puisque le discours amoureux a sa structure et sa logique propres, il est isolé, affirme Barthes, regrettant d'ailleurs à son époque l'ostracisme de l'amoureux au plus fort de l'amour libre! Pire : si le discours amoureux engage tant et tant de romanesque, il ne peut « faire roman », il ne peut être achevé. Son drame est de demeurer à jamais fragmentaire. Il ne peut non plus se verticaliser, quoi qu'en disent les amoureux, quelles que soient les métaphores utilisées, puisqu'il est dépourvu de transcendance. À tout le moins reconnaîtra-t-on l'être aimé comme *atopos*, inclassable et toujours surprenant. Alors les « je m'abîme », les « je succombe » des Werther, Tristan, Baudelaire ou autres sont de l'ordre de l'interprétation littéraire – blessure, bonheur, douceur, moment d'hypnose ou anéantissement. Une Cartland qui mise tout sur la notion de « paradis » pour clore ses romans n'a pas plus raison que les Goethe et Bérroul. Avec Barthes, on parlera de discours « horizontal », où soi et l'aimé – ou l'aimée – sont fragmentés.

...potin pourquoi ravissement regretté rencontre retentissement réveil seul signes souvenir suicide tel tendresse
union vérité vouloir-saisir.

L'aspect théâtral du discours amoureux, sa mise en scène permanente, ne devrait pas nous échapper, et des figures comme le comblement, la jalousie ou l'étreinte le convoquent naturellement. Pour Barthes, aucun doute, les saynètes s'y succèdent sur le mode de la déclamation, de l'exubérance langagière dès la scénographie de l'attente, avec organisation, manipulation, découpage du temps d'attente vécu comme un deuil.

Le texte de Barthes s'adapte bien aux impératifs du théâtre. On notera, par exemple, la mise en scène de Pierre Leenhardt (Théâtre Marie Stuart, 1978) et celle d'Arnaud Churin (Espace des arts de Chalon-sur-Saône, 2010). Quand, dans son récital de 2007 au théâtre de la Gaîté-Montparnasse, *Le point sur Robert*, le comédien Fabrice Luchini lit du Barthes, son corps y participe autant que ses mots.

Certes, dans le roman d'amour, le théâtral à outrance, voire le rocambolesque, le picaresque même a connu son heure de gloire, mais aujourd'hui il semble passé de mode. Quand Jeffery Farnol, l'un des auteurs fétiches de Cartland, publie *Les chemins de la vie* (*The Broad Highway*, 1910), le public anglais y adhère encore un siècle plus tard (Wildside Press le réédite en 2004), tandis que, dans la France des années 1980, le succès ne semble pas au rendez-vous³¹. Trop d'effets de manche, de coups de théâtre, de hasards si formidables que le lecteur français n'y croit pas? Au-delà des écarts culturels, le discours amoureux est composé d'un langage gestuel – d'où la théâtralité – qui accompagne le langage verbal, voire se substitue à lui, nous dit ce qui ne peut se dire. Cela est valable surtout pour des périodes où la censure religieuse est forte : Delly nous l'a démontré, avec un effleurement par-ci, un baiser chaste par-là...

Le cinéma aussi en est tributaire, si l'on se réfère au code Hays, cette autocensure du cinéma américain, qui conduit les auteurs à contourner les difficultés, à accumuler métaphores et sous-entendus verbaux et gestuels comme dans *La main au collet* (*To Catch a Thief*, 1955), d'Alfred Hitchcock, qu'on retrouve sous forme de clins d'œil dans le récent *Bye Bye Love* (*Down with Love*, 2003), de Peyton Reed. Dans *La main au collet*, rien n'est indécent. Hitchcock voulait son actrice en bikini pour sa première apparition, il ne l'aura pas – Grace Kelly-Frances Stevens porte un maillot de bain blanc bien couvrant – mais la manière dont elle s'enduit le corps de crème solaire est très sensuelle. Cette sensualité se réveille brutalement, dès que le spectateur face à cette femme froide, impassible après la scène de la crème solaire – ainsi l'a voulu le cinéaste au début du film –, la voit d'un coup embrasser un Cary Grant-John Robie aussi étonné que lui. À côté des quelques baisers qui ponctuent le film, le langage à double sens et les métaphores servent à suggérer le sexuel sans le montrer : John renverse-t-il une Frances en robe blanche sur le canapé que, par la fenêtre, éclate un feu d'artifice coloré, métaphore presque aussi célèbre que le final de *La mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959, 55^e sur la liste du American Film Institute), quand, dans le train, Cary Grant-Roger O. Thornhill tend la main à Eva Mary Saint-Eve Kendall afin de l'amener sur sa couchette et qu'au plan suivant le train pénètre dans un tunnel sombre. Ces métaphores sensualisent une gestuelle toujours théâtralisée chez Hitchcock. Ce dont se souvient Peyton Reed dans sa comédie romantique *Bye Bye Love*, où la pétulante Renée Zellweger-Barbara Novak joue le rôle d'une féministe des années 1960 qui publie son premier essai, *L'amour, non merci!* (*Down with Love*), rapidement *best-seller*, dans lequel elle revendique le sexe sans amour et incite la femme à travailler pour ne plus dépendre de monsieur. À cette provocation qui influe négativement sur son occupation favorite, Ewan McGregor-Catcher Block, coureur de jupons notoire, décide de faire céder la péronnelle en s'inventant timide et peu prompt à la bagatelle. Le tout est filmé en hommage aux cinéastes qui ont subi la censure, en plus des duos Doris Day/Rock Hudson : le montage de plans et les sous-entendus à répétition ne parlent que d'une sexualité jamais montrée. La théâtralité, une fois de plus, est mise à l'honneur, dans le registre cette fois de la comédie. À sa manière, en réinvestissant le discours amoureux, la télé-réalité, comme ne l'indique pas son nom, propose d'en décliner la théâtralisation, par dramatisation et effets verbaux coups-de-poing et effets gestuels allant de la caresse à la gifle.

31. Le fait que Lady Pink ait tronqué le livre au point d'en donner une version résumée n'est sans doute pas étranger à cet insuccès. En effet, de plus de 500 pages au départ, le livre fait 190 pages dans sa version française. Notons aussi que le prénom de l'auteur est mal orthographié, Jeffery étant devenu « Jeffrey ». Influence d'un certain Geoffrey de Peyrac, qui fait vibrer le cœur d'Angélique depuis 1957 en France...

Mais voilà, en finalité, l'amour ne s'écrit pas, affirme Barthes. Parce que justement, c'est un discours. « Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu*, excessif (par l'expansion illimitée du *moi*, par la submersion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit³²) ».

Apprendre l'autre, finalement

On parle de..., on écrit sur... Vainement, suggère Barthes. Et d'ailleurs, que retenir de ces discours sinon qu'ils redoublent la fiction? Tristan, le chevalier des Grioux, Darcy, Lake, le marquis Martin Fandom de San Christobal, le cheik Ahmed ben Hassan, Caramuru : tous des Martiens. Callirhoé, Clélie, Pamela, Mitsi, Angélique, Adriane, Bridget : toutes des Vénusiennes³³. L'énamourément d'Alberoni constitue l'essence du roman d'amour, tandis que celui-ci repose sur les jeux et enjeux de l'amour et du sexe. Voilà ce que dit la clairvoyante Julie au 18^e siècle : « L'amour sensuel ne peut se passer de la possession, et s'éteint par elle. Le véritable amour ne peut se passer du cœur, et dure autant que les rapports qui l'on fait naître³⁴ ». Ce à quoi Jean-Jacques Rousseau ajoute, en note : « Quand ces rapports sont chimériques, il dure autant que l'illusion qui nous les fait imaginer³⁵ ». Autrement dit, et c'est l'un des points perçus dès l'étude de *Lake, qui es-tu?*, de Theresa Charles, la littérature amoureuse ressortit au roman d'apprentissage – avec plus ou moins d'acointance, sachant que dans sa forme la plus proche, il faudrait revenir à la littérature du 18^e siècle (chapitre 5). Ce pourquoi sa tonalité tient de la comédie, qui suppose une consommation rapide et un mode de lecture fondé sur la confiance et l'enveloppement. Mais il faut dynamiser un tel apprentissage, ce qui l'apparente alors à une enquête (plus ou moins présente dans la narration), qui implique dégustation et attente et joue peu ou prou des règles du roman de détection. Dans cette catégorie, le contrat de lecture repose sur la méfiance et le soupçon. Ce serait avouer ici les deux pôles génériques du roman d'amour, de même que les deux positions du lecteur. En conséquence, deux objectifs pragmatiques s'entrechoquent : faire réfléchir/faire ressentir; faire jouer/faire immerger. Le tout sous couvert d'un apprentissage déguisé sous la forme du roman sentimental historique, science-fictionnel ou de la saga familiale, où les erreurs finissent toujours par se payer à un moment donné et l'amour se voir récompensé. L'on peut aussi bien confronter cette dialectique en faisant une traversée du 20^e siècle en cinq *best-sellers* sans être pris en défaut, en partant d'*Autant en emporte le vent* (1936) avec sa fin ouverte, pour aller vers *Rebecca* (1938) et la beauté du drame, avoir le souffle coupé de tous les rebondissements vécus par *Angélique* (1956-1987), se demander si *Les oiseaux se cachent pour mourir* (1977) jusqu'au *Journal de Bridget Jones* et son écriveau : « Attention, détente »! Mais même là, n'y a-t-il que détente?

Apprendre l'autre, voilà toute la mission – édulcorée, certes – du roman d'amour, entre réalité et mythe, entre une certaine image de la femme dépendante de l'homme et la condition féminine qui, avons-nous vu au chapitre 8, détermine en partie les tensions du roman d'amour. Néanmoins, si l'édulcoration peut toucher la peinture du *pathos erotikon*, des Grecs aux auteurs contemporains, au point de se muer en mièvrerie, ce n'est pas le cas du soubassement idéologique de chacune des œuvres. Car le roman d'amour, on l'a vu dès sa conception antique, est imprégné d'idéologie, parfois au point d'en transpirer et de gêner la lecture d'ailleurs : les deux individus qui vont former un couple sont toujours perçus en fonction d'une société. Ils en adoptent les valeurs pour le meilleur (*happy end* en général) ou les contrecarrent pour le pire (fin tragique). Incompris de la société qui les a vus naître ou parfaites mécaniques à reproduire le même schéma, l'homme et la femme aiment toujours au temps *présent*. Ce qui implique un temps idéologisé : que l'on songe aux romans d'amour au 17^e siècle (chapitre 3) ou au 19^e siècle (chapitre 7). Et parce que l'apprentissage amoureux n'est pas composé de seuls universaux, la paralittérature et les discours sur l'amour s'obligent à de constantes adaptations, jusqu'à présenter une histoire d'amour sous la forme d'une liste dans *Amour aux enchères*, de la Canadienne Leanne Shapton! La forme du catalogue romanesque en 1 332 objets, avec pour protagonistes Lenore Doolan,

32. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Tel Quel », p. 115-116.

33. Dans l'ordre : Tristan, dans *Le roman de Tristan* (entre 1150 et 1190), de Béroul; le chevalier des Grioux, dans *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescault* (1731), de l'abbé Prévost; Darcy, dans *Orgueil et préjugés* (1913), de Jane Austen; le cheik Ahmed ben Hassan, dans *Le cheik* (1919), de E.M. Hull; Lake, dans *Lake, qui es-tu?* (1947), de Theresa Charles; le marquis Martin Fandom de San Christobal, dans *Le miraculeux voyage*, de Magali (1962); Caramuru, dans *Caramuru l'homme de feu* (1977), de Margaret Rome; Callirhoé, dans *Chairéas et Callirhoé*, de Chariton (1^{er} siècle); Clélie, dans *Clélie, histoire romaine* (1654-1660), de Madeleine de Scudéry; Pamela, dans *Pamela ou la vertu récompensée* (1740), de Samuel Richardson; Mitsi, dans *Mitsi* (1922), de Delly; Angélique, dans *Angélique, marquise des anges* (1956), de Anne et Serge Golon; Adriane, dans *Coups de cœur* (1992), de Danielle Steel; Bridget, dans *Le journal de Bridget Jones* (1996), de Helen Fielding.

34. Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La nouvelle Héloïse*, chronologie et introduction de Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, ©1761, 1967, Troisième partie, lettre XVIII de Julie, p. 250.

35. *Ibidem*, p. 250.

chroniqueuse gastronomique au *New York Times*, et Harold Morris, photographe célèbre, avoue ici sa contemporanéité quand la carte du Tendre est plus ancienne.

À notre époque qui honnit les traités, perçus comme jugs et entraves à l'épanouissement personnel, et qui méconnaît de plus en plus la transmission intergénérationnelle, puisque l'ancien n'est plus source de sagesse mais gêne, le roman d'amour aurait encore une utilité : référent stable au même titre que la comédie sentimentale, son jeune acolyte cinématographique, il accompagne la femme à tout âge, de la demoiselle à la grand-mère. Apprendre, donc, ou ne pas oublier. Se souvenir. Le roman d'amour accuse la différence entre l'homme et la femme mais insuffle l'espoir que, malgré ces écarts, ces deux-là sont faits pour s'entendre, qu'ils peuvent y réussir, et ce, sur le long terme. Et, en soubassement, jamais dit mais toujours sous-entendu, livre après livre cité, époque après époque traversée, le roman d'amour insiste sur la beauté de la fidélité quand le discours peut s'en éloigner et en rire : « Tromper, trahir, oui, c'est affreux – mais c'est cruel aussi que de rester fidèle, car c'est enchaîner l'autre³⁶ ».

Fidélité sexuelle et fidélité de cœur érigées comme la plus haute valeur, quelle que soit l'œuvre, y compris *Les liaisons dangereuses*. Quant au discours sur l'amour, qu'il soit empreint de religieux (Denis de Rougemont) ou laïc (John Gray), il se rallie à ce point de vue, arguant que la fidélité est valorisante. Dans *L'amour et l'Occident*, de Rougemont dit qu'elle permet d'être dans l'agir et non dans le subir. Agir pour l'autre, rester en prise avec la réalité que tant essaient de fuir. Sur le sujet, *La fidélité ou l'amour à vif* (2005), de Michela Marzano, distingue trois manières de considérer la fidélité : celle de l'agir serait une vertu sociale, celle de la foi une vertu théologale et celle de la relation à l'autre une vertu privée, qui ne se fonde ni sur le devoir ni sur la confiance absolue³⁷. De plus, la fidélité, comme vertu privée et non sociale ou théologale, n'est pas assurée dans le couple par une communication totale, n'en déplaît à Gray, mais elle sert, affirme Marzano, à construire un « espace d'hospitalité », un « lieu de partage » à deux, un « domaine intime » qui tient grâce aux valeurs partagées du don, de la confiance et de l'exclusivité; la fidélité serait « une propriété de l'être-en-contact avec soi et de l'être-en-relation avec l'autre, une qualité permettant d'intégrer les moments du devenir de chacun et la fragilité de son désir, et d'envisager ainsi la possibilité d'un terrain de présence et de déploiement de son propre manque³⁸ ». L'espace partagé, c'est tout à la fois « l'espace de son corps, l'espace de sa parole, l'espace de ses silences » qu'on offre à l'autre en faisant « le pari que l'autre accepte de partager le sien propre, sans nous déposer du nôtre, sans le ravager, sans le quitter brutalement en le laissant vide³⁹ ».

Alors que la fiction est sourde à ce débat, le discours intellectuel écartèle souvent l'amour entre nature et culture (le fameux débat hérité des Lumières et qui ne sera jamais résolu). Que le mariage, la fidélité soient culturels, personne ne viendrait le contredire. Que l'amour ne soit que culturel est une position moins fréquente. Laissons ici la parole à Michel Onfray : « Dans la nature, il n'y a pas d'amour : que des mâles et des femelles, du rut et des accouplements, des saillies et des naissances, du sexe et de la chair, du sang et du sperme. [...] Pas de traité de l'amour courtois ou d'ouvrages consacrés à l'érotique cérébrale, pas d'art ou de sublimation, pas de répression ni de culpabilisation non plus. Dans une civilisation, l'amour se définit comme la somme des raisons accumulées en assez grand nombre pour faire poids sur notre nature bestiale, animale et la soumettre au silence⁴⁰. » Que l'amour soit donc culturel au même titre que l'art, finalement, est-ce une raison pour s'en départir? Saurait-on vivre sans art et sans cet amour qui « fait poids sur notre nature bestiale »? Après tout, l'homme et la femme sont avant tout des êtres de culture.



36. Sacha Guitry, *Les femmes et l'amour*, p. 44.

37. Michela Marzano, *La fidélité ou l'amour à vif*, Paris, Buchet Chastel, 2005, coll. « Au fait », p. 18.

38. *Ibidem*, p. 19.

39. *Ibidem*, p. 133.

40. Michel Onfray, « Déchristianiser l'amour », dans *Je t'aime : question d'époque*, p. 93. À la dernière question (« L'amour survit-il au désir? ») de Jacques Sojcher, il répond : « Je crains qu'il définisse justement ce qui survit au désir. Et au plaisir... » (p. 95).

CONCLUSION

Le roman d'amour, un genre à aimer

La dictée romanesque serait, à en croire sa naissance antique, la preuve d'une dégradation, d'une dérive. Tout aurait mal commencé, en somme, sous la néfaste influence de l'alexandrinisme, et après la grande gloire épique de la tragédie athénienne. Les détracteurs voyaient, dans la forme romanesque, du mythe dégradé, à l'opposé de l'épopée, par laquelle le mythe se vivifie. Il n'y a pas eu de mots assez forts, sinon peut-être ceux de « dégénérescence » et de « trahison » pour transmettre ce dégoût de l'altération et nuire, d'emblée, au genre. Mots malheureux, car à bien y regarder, ce qui gêna peut-être longtemps, c'est la part romantique que le roman apportait, c'est-à-dire son lien indéfectible à l'individu (avec l'étude des caractères) et pas seulement sa volonté universaliste, sa peinture de l'humain en général. Le roman d'amour s'inscrit logiquement au cœur de cette évolution littéraire, qui parle de *nous* sous couvert d'une histoire à deux personnes. Il parle masqué, en quelque sorte.

Resituons le roman d'amour dans notre vaste histoire occidentale : il naît après que la civilisation grecque est parvenue, au terme d'un long parcours, à un fort degré d'abstraction qui va jusqu'à recouvrir d'une certaine opacité la mythologie, ce dont bénéficieront l'épopée et la tragédie. Après, et en réaction sinon de rejet, au moins de bifurcation. Dans cet esprit, la naissance du roman serait en partie tributaire de cette abstraction qui éloigne l'homme de lui-même. On pourrait la penser comme un retour à « soi », sachant que notre longue histoire d'humains sur terre a toujours été tiraillée entre échappées et recentrements, évolution et machine arrière, pouvoir du désir et crainte nostalgique. Et il est pertinent de recadrer en ce cas-là la portée du roman d'amour. De considérer, par exemple, le type et l'individu cachés derrière le masque du personnage – c'est à cette aune de mesure et d'équilibre, souvent, que se dessine aujourd'hui la frontière entre un roman réussi ou non. Bref, de parler du roman d'amour comme un pic où se rejoignent l'idéalisme et l'imperfection humaine, ces deux tendances qui fabriquent du roman, selon le critique Thomas Pavel. Les hommes sont tous un peu ce monsieur Darcy dont les femmes rêvent.

Ce livre a voulu montrer les bons côtés de l'affaire, et ils sont nombreux et variés, entre réussite esthétique et valeur pédagogique. En faisant la part belle à la psychologie des cœurs, le roman a réussi là où ses prédécesseurs – l'épopée et la tragédie – n'avaient pas de marge de manœuvre. Nous avons vu combien cette psychologie, force incontestée du roman à travers les âges, est essentielle au bon déploiement de la narration, combien, inlassablement, se répète la même idée : les personnages principaux ne naissent pas héros, ils le deviennent. Si tous s'héroïsent par leurs actions (et le mythe, on le sait, est le dire de l'*agir*), compte autant l'explication de celles-ci du moment que leurs pensées nous sont dévoilées. Dans ce jeu nécessaire d'actions et de réactions, le jeu d'avec le mythique n'en est que plus délicat. Comment arriver à rendre l'héroïne et le héros humains, avec leur trouble et leurs états d'âme, en veillant à ce qu'ils soient aussi typés ? Comment les faire résonner avec cette donnée fondamentale de l'humain qu'est le mythique, dont le roman d'amour a cherché l'émancipation par sa naissance, mais en même temps a tenté de lui faire écho ? Le *toujours* de l'amour au temps du roman repose sur ce constat fragile : un minimum de mythification est nécessaire pour un maximum d'identification.

Le roman d'amour : pas de *logos* sans le *mythos*, mais pas non plus de *mythos* sans réflexion. À la distraction, à une forme d'exutoire aussi, de machine à produire du rêve et à panser le cœur, s'ajoute l'éducation, voire l'émancipation de la femme et non, comme certains pourraient le croire, sa constante aliénation. L'amour, au sens moderne du terme, ne date que du Moyen Âge et est redevable à l'amour courtois. Il manque encore, pour que l'on puisse parler de « roman d'amour », cette intégration par assimilation d'œuvres qui prennent en compte la demande des lecteurs (soit le domaine de la production) et leur compétence (soit le domaine de lecture). Cette assimilation, qui est aussi reconnaissance, porte le nom de « genre ». Il faut attendre le 18^e siècle, qui marque un tournant décisif dans l'histoire du roman d'amour : la femme y trouve une voix singulière et le genre son nom. Deux siècles plus tard, à l'orée du 20^e siècle, la rupture entre la masse et l'élite est consommée et l'on parle de « roman d'amour » non d'une manière générique, mais spécifique, contre l'aristocrate « roman sentimental ». Ce dernier embrasserait l'entièreté des romans prémodernes, en signalerait l'élection, indiquerait, plus que la différence terminale (félicité dans l'au-delà ou sur terre, en somme), sa prise directe avec une puissance mythifiante, enfin, dirait combien le roman sentimental est arrimé à la primauté de l'idéal.

Le nécessaire équilibre entre idéalisation et imperfection qui, implicitement, guide nos choix actuels, mettra du temps pour advenir et devenir une mesure. C'est sans compter sur cet autre implicite : l'idéalisation est toujours un processus contextuel. À examiner à la loupe l'histoire du roman d'amour, on constatera que ce dernier est tiraillé entre une forme d'universalisme et sa contextualisation nécessaire, bref, il y a en lui deux forces qui s'affrontent. Il s'agit d'une force centrifuge, et l'autre centripète. Les romans se succèdent au gré des changements et bouleversements socioculturels, mais une fois qu'ils sont décontextualisés, trois possibilités s'offrent, en fonction des réactions émotives du public : la tiédeur (rien n'est pire et ils tombent dans l'oubli) et la passion, qu'elle conduise à porter l'œuvre visée aux nues ou, à l'inverse, à la couvrir d'opprobre. Exit Max du Veuzit, louanges à Jane Austen. Celle-ci continue à nous parler, quand les souffrances du jeune Werther nous paraissent vaines et les tribulations de du Veuzit sans consistance; ce qu'elle décrit semble proche et lointain à la fois, ce qu'elle dit résonne en nous. En ce sens, Austen est l'équivalent actuel de Chariton, ce Grec qui écrivit *Chairéas et Callirhoé*, le premier roman d'amour de notre civilisation occidentale, dont on rappellera à toutes fins utiles qu'il fut célébré pendant six siècles. Peu d'auteurs peuvent se vanter de tant de longévité.

Des éclipses sont aussi à signaler, qui suscitent admiration et imitation, avant que naissent d'autres manières d'écrire l'amour. Ainsi le roman grec, hormis à Byzance, dormit-il jusqu'au 12^e siècle, où il contribuera alors à la naissance du roman courtois, puis, plus tard, viendra-t-il nourrir le roman classique et baroque. Une œuvre seule aussi peut servir de fil conducteur, parfois de manière détournée, comme un clin d'œil de l'histoire littéraire. Sur le sujet de la pastorale, Urfé n'a-t-il pas, en effet, été influencé par Montemayor, auteur espagnol à qui l'on doit *Les sept livres de Diane*, et Montemayor par *Hysminé et Hysminias*, du Byzantin Macrembolitès, lui-même redevable au grec Longus? Amusante filiation, très courante pour notre sujet qui, après tout, cherche dès sa naissance à embrasser le monde.

Car c'est cela que l'on retiendra peut-être de ce livre : le souffle, la respiration. Une lettre, aussi : le A, qui permet de comprendre la structure même, l'essence du roman d'amour. A comme amour, bien sûr, mais aussi comme Aventure et Apprentissage. La lettre A, c'est le commencement de tout, l'ouverture à la déclinaison de l'alphabet amoureux, on l'a entendu au détour d'un chapitre, on peut en imaginer d'autres : beauté, charme, désir, évasion, futur, grandeur, honneur, intelligence, joindre, *kitch*, *lady*, magie, nature, obligation, passion, quête, rêve, sensibilité, tyrannie, unique, vert, Weimar, xx/xy, yeux, zéphyr. On pourra y lire, en filigrane, une vision traditionnelle couvrant tout le 19^e et le début du 20^e siècle, de Jane Austen à Delly. C'est-à-dire dénotant une stratification sociale. Mais pourquoi ne pas composer un autre alphabet inspiré par Amour : bijou, chance, désir, étreinte, folie, garder, harmonie, impertinence, jouissance, karma, lenteur, malicieux, nus, offrir, preuve, qualité, rébus, soi, tendre, union, vulnérabilité, *Weltanschauung*, xénophilie, yoyo et zénith. Cette liste, plus contemporaine, pourrait mieux convenir pour des livres allant d'Harlequin à la *chick lit*.

L'alphabet amoureux que les romans d'amour récitent en variant les combinaisons prouve combien l'amour s'apprend à défaut de se comprendre. Car l'enjeu de toutes ces déclinaisons, c'est d'apprendre à *bien* aimer, à gérer son sentiment, à contrôler ses émotions pour qu'elles ne nuisent ni à l'autre ni à soi, sous peine de basculer dans le registre du mélodramatique. La veine réaliste du 19^e siècle n'a-t-elle pas fait basculer plus d'un honnête roman d'amour dans le drame? Qu'on songe au prometteur *Le moulin sur la Floss*, de George Eliot, avec l'espoir entretenu que l'héroïne, Maggie Tulliver, finira sa vie aux côtés de Philip (qui l'aurait bien mérité), jusqu'au dénouement terrible où elle finit noyée avec son propre frère. Déception, forcément. Dans le roman d'amour, jamais – ô grand jamais – le drame ne vient assombrir ce qui doit, en fin de course, arriver : *le happy end*. Et sous aucun prétexte – ce qui relèverait de la plus grande infamie. On ne tue pas son héroïne, promise à une félicité *terrestre*... On ne doit que flirter avec le mélo ou le tragique. C'est déjà beaucoup.

Triste sort qu'en voulant fuir la fumée, les amants tombent dans le feu¹. Pourtant, il est obligatoire d'insérer dans la narration des épreuves pour éprouver la résistance du sentiment. C'est simple et presque mesurable : sans au moins 60 % de mise à l'épreuve, le roman aura raté son but et ce qu'il aura tout simplement éprouvé, c'est la patience du lecteur. Or, ce qui se joue là, au cœur de ces 60 % et plus, est fortement tributaire du contexte social et culturel de l'œuvre. S'y engouffrent la critique sociale, psychanalytique ou féministe, prête à traquer le moindre indice d'une adéquation normative ou d'une transgression, d'un refoulé, d'une soumission et d'une émancipation. Jusqu'au 17^e siècle, le roman d'amour est imprégné d'idéaux, il porte en lui ceux de son époque, il s'imprègne de ceux d'une autre culture, cherche à forger la sienne. Et à ce propos, jamais une aussi forte adéquation ne

1. Eumathios, *Les amours homonymes*, trad. de Florence Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 161, coll. « La roue à livres ».

s'est trouvée et ne se trouvera après la période de la courtoisie médiévale, quand l'amour est devenu affaire d'État et de femmes. C'est dire que les fondements du genre romanesque (1150, date où tout commence pour nous) ont partie liée avec la lyrique courtoise. Mais au-delà de ce qui fut un moment privilégié et déterminant au point de jeter les fondements de ce que nous nommons aujourd'hui « l'amour moderne », les romans d'amour ont su amorcer le virage moderniste, et avec lui un réalisme qui leur a livré une série de recettes qu'une Jane Austen, la grande amie de l'amour malmené, sut appliquer. En mode mineur jusqu'au 19^e siècle, le roman domine bientôt, l'amour avec lui creuse par sa diversité deux catégories, l'une anoblissant, l'autre avilissant. On parlera pour la première de « romans sentimentaux », on y classera ce qui ressort de l'amour courtois, par exemple, tandis que, pour la seconde, on aura à cœur de dire « roman d'amour » comme une insulte, et on y insère la niaise bluette. Ce n'est pas si simple dans les faits, nous avons eu à cœur de le montrer. Mais la domination est là, le roman d'amour fait feu de tout bois, il illumine la seconde moitié du 20^e siècle. Il en va autrement aux dernières lueurs du 20^e siècle, qui vit la fin de la comédie sentimentale dite « classique », jetée aux oubliettes par manque de « réalisme », et le remodelage du genre littéraire. En cette période d'amour *en valeur absolue*, l'idéalisme du roman d'amour se raréfie. D'où l'obligation de se questionner sur sa survie.

Identique dans sa structure et trame, le roman d'amour n'aura-t-il vécu qu'un millénaire? Trop d'idéalisme avait tué le roman grec, pas assez serait-il en train d'opérer le même résultat? Fins ouvertes, refus du prince-amour-toujours, difficultés croissantes à trouver des obstacles qui font avancer l'intrigue dans une société ouvertement décomplexée, introduction d'une tonalité cynique ou simplement douce-amère, voire d'une violence physique et psychologique inacceptable, tout cela pose la question de sa survie. Dynamité de l'intérieur en une myriade de sous-genres visant l'indigence anecdotique, le roman d'amour est-il mort? Difficile de trouver une unité. Certains diront alors que le roman d'amour se meurt d'idéal amoureux et se feront peut-être traiter de réactionnaires, d'autres, plus optimistes, plus fous, qui sait, qu'il s'endort pour mieux revenir. Car, après tout, nous vivons encore l'aube d'un nouveau millénaire, ce qui implique un bilan, une recherche de nouvelles formes, un retour vers les anciennes... Tout n'est donc pas perdu.



BIBLIOGRAPHIE DES ÉTUDES

- ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES, *Journal des Savants*, tome 1 : 1665/1666-1792, Paris, Éditions Klincksieck, 1820.
- ALBERONI, Francesco. « L'amour à l'état naissant comme figure et mouvement », dans Didier Coste et Michel Zéraffa (sous la dir. de), *Le récit amoureux : actes du colloque de Cerisy « Raison du cœur, raison du récit »*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984.
- , *Le choc amoureux*, Paris, Presses Pocket, ©1979, 1993.
- , *Je t'aime : tout sur la passion amoureuse*, Paris, Presses Pocket, ©1996, 1997.
- , *Le vol nuptial : l'imaginaire amoureux des femmes*, Paris, Plon, ©1992, 1994.
- ANGENOT, Marc. « Des romans pour les femmes : un secteur du discours social en 1889 », *Études littéraires*, vol. 16, no 3, 1983, p. 317-350. Dossier « L'effet sentimental », sous la dir. de Caroline Barrett.
- , *Les idéologies du ressentiment*, Montréal, XYZ, 1996.
- , « Qu'est-ce que la paralittérature? », *Études littéraires*, vol. 7, no 1, 1974, p. 9-22. Dossier « La paralittérature ».
- AUBRY, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, ©1975, 1987, coll. « Tel ».
- BARTHES, Roland. *Fragments du discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Tel Quel ».
- , *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle. *Tristan et Iseut*, Paris, Ellipses Marketing, 2001.
- , *Tristan et Iseut : de la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1993.
- BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.
- BERTHOU, Benoît. « Le best-seller : la fabrique du succès : conférence donnée aux "Ateliers du livre" de la Bibliothèque Nationale le 16 mai 2006 », [En ligne]. [<http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/21/42/87/PDF/Berthou0108.pdf>] (Consulté le 22 avril 2014).
- BETHLÉEM, abbé Louis. *Romans à lire et romans à proscrire : essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers de notre époque (1800-1914) avec des notes et indications pratiques*, 6^e éd., Lille, Romans-revue, 1914.
- , *Romans à lire et romans à proscrire*, 11^e éd., Lille, Éditions de la Revue des lectures, 1932.
- BETTINOTTI, Julia (sous la dir. de). *La corrida de l'amour : le roman Harlequin*, Montréal, XYZ, ©1986, 1990.
- BETTINOTTI, Julia, et Pascale NOIZET (sous la dir. de). *Guimauve et fleurs d'oranger : Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, coll. « Études paralittéraires ».
- BETTINOTTI, Julia, et Marie-Françoise TRUEL. « Lust and dust : voyages de femmes, roman d'amour ou les enjeux d'une fabula », *Études littéraires*, vol. 30, no 1, 1997, p. 59-69.

- BLETON, Paul (sous la dir. de). *Amours, aventures et mystères ou Les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Québec, Nota bene, 1998.
- BOULET, Yvan. « Ces petits romans si agréables à lire », *Études littéraires*, vol. 16, no 3, 1983, p. 363-378.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- BURT, Daniel. *The Novel 100 : A Ranking of the Greatest Novels of All Time*, New York, Checkmark Books, 2003.
- CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance : Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.
- CAZENAVE, Michel, et Marie-Noëlle TOURY. *Le mythe de Tristan et Iseut*, Paris, Garnier Flammarion, 2000.
- COHEN, Gustave. *La grande clarté du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1950.
- La condamnation parisienne de 1277*, nouvelle édition du texte latin, introduction et commentaire de David Piché avec la collaboration de Claude Lafleur, Paris, Vrin, 1999, coll. « Sic et Non ».
- CONSTANS, Ellen. « Du bon chic-bon genre dans un mauvais genre : le roman d'amour de Delly », dans Julia Bettinotti et Pascale Noizet (sous la dir. de), *Guimauve et fleurs d'oranger : Delly*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 95-116, coll. « Études paralittéraires ».
- , *Ouvrières des lettres*, Limoges, PULIM, 2007, coll. « Médiatextes ».
- , *Parlez-moi d'amour : le roman sentimental, des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Limoges, PULIM, 1999.
- , (sous la dir. de). *Le roman sentimental*, Limoges, Trames, 1990.
- COQUILLAT, Michelle. *Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob, 1988.
- COSTE, Didier. « Le genre du roman rose et la dissidence amoureuse », dans Didier Coste et Michel Zérafà (sous la dir. de), *Le récit amoureux : actes du colloque de Cerisy « Raison du cœur, raison du récit »*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 297-307.
- COUÉGNAS, Daniel. *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992.
- DAUNOU, Pierre Claude François et autres. *Journal des Savants*, [En ligne], Éditions Klincksieck, 1820, p. 270.
[\[http://books.google.ca/books?id=nVc3AQAAMAAJ&pg=PA270&dq=ont+%C3%A9t%C3%A9+inspir%C3%A9s+sans+doute,+non+par+Apollon,+le+dieu+du+jour&hl=fr&sa=X&ei=XV8GU42zH4rIyAHPxoCY-CQ&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=ont%20%C3%A9t%C3%A9%20inspir%C3%A9s%20sans%20doute%2C%20non%20par%20Apollon%2C%20le%20dieu%20du%20jour&f=false\]](http://books.google.ca/books?id=nVc3AQAAMAAJ&pg=PA270&dq=ont+%C3%A9t%C3%A9+inspir%C3%A9s+sans+doute,+non+par+Apollon,+le+dieu+du+jour&hl=fr&sa=X&ei=XV8GU42zH4rIyAHPxoCY-CQ&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=ont%20%C3%A9t%C3%A9%20inspir%C3%A9s%20sans%20doute%2C%20non%20par%20Apollon%2C%20le%20dieu%20du%20jour&f=false) (Consulté le 19 février 2014).
- DRAGONETTI, Roger. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1960. Réédité chez Slatkine Reprints en 2001.
- DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Bernard Nathan/Labor, 1978.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, ©1979, 1989, coll. « Biblio Essais ».

- EGEDI-KOVACS, Emese. « La “morte vivante” dans les poèmes narratifs français et occitans du Moyen Âge », dans Denis Hüe, Anne Delamaire et Christine Ferlampin-Acher (actes réunis et publiés par), *22^e congrès de la Société Internationale arthurienne, Rennes 2008, 22nd congress of the International Arthurian Society*, [En ligne]. [<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/egedikovacs.pdf>] (Consulté le 22 avril 2014).
- FONDANÈCHE, Daniel. *Introduction aux paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
- FUMAROLI, MARC. *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.
- FUSILLO, Massimo. *Naissance du roman*, trad. de Marielle Abrioux, Paris, Seuil, 1989.
- GRAY, John. *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus : connaître nos différences pour mieux nous comprendre*, Paris, J'ai lu, ©1992, 2000, coll. « Psychologie Bien-être ».
- , *Une nouvelle vie pour Mars et Vénus : retrouver l'amour après une rupture*, Paris, J'ai lu, ©1998, 2003, coll. « Psychologie Bien-être ».
- GREINER, Frank. « Amours baroques : fiction, culture et sentiments des *Bergeries de Julliette* à *La Chrysolite* (1585-1627) », *L'information littéraire*, vol. 57, no 1, 2005, p. 52-55.
- , *Les amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628) : fictions narratives et représentations culturelles*, Paris, Honoré Champion, 2008, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance ».
- GRESKOE, Paul. *The Merchants of Venus : Inside Harlequin and the Empire of Romance*, Vancouver, Raincoast Books, 1996.
- GRIMAL, Pierre. *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, 1958.
- GUÉRIN, Marie, et Dominique PAULVÉ. *Le roman du roman rose*, préface de Jacques Laurent, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994.
- GUITRY, Sacha. *Les femmes et l'amour, suivi de Elles et toi et Toutes réflexions faites*, Paris, Presses Pocket, ©1959, 1989.
- HEINICH, Nathalie. *États de femme : identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « NRF Essais ».
- HENTSCH, Thierry. *Raconter et mourir : aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.
- HÉSIODE, *Théogonie et Les travaux et les jours*, trad. de Philippe Brunet, comment. de Marie-Christine Leclerc, Paris, Librairie générale française, 1999, coll. « Classiques de poche ». Huitième siècle av. J.-C.
- HOUEL, Annik. *Le roman d'amour et sa lectrice, une si longue passion : l'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- JACCARD, Roland. *L'exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris, PUF, 1975, coll. « Points ».
- KARPIK, Lucien. *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- LABARTHE-POSTEL, Judith. « Hommes et dieux dans les *ekphraseis* des romans byzantins du temps des Comnène », dans *Les personnages du roman grec : actes du colloque de Tours, 18-20 nov. 1999*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée – Jean Pouilloux, 2001, p. 347-371.
- LACKOVIC, Valérie. *Étude sur le roman de Tristan et Iseut*, Paris, Ellipses Marketing, 1999.
- LANE, Maggie. *Jane Austen and Names*, Bristol, Blaise Books, 2002.
- LAVIELLE, Émile. *Le mythe de Tristan et Iseut*, Paris, Bréal, 2000.

- LEMAÎTRE, Jules. *Les contemporains : études et portraits littéraires : première série*, Paris, Librairie H. Lecene et H. Oudin, 1886.
- LÉTOUBLON, Françoise. *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, E.J. Brill, 1993.
- LOICQ-BERGER, Marie-Paule. « Pour une lecture du roman grec : son intérêt pluriel, ses prolongements », *Les Études Classiques*, [En ligne], t. 48, 1980, p. 23-42. [<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/01/Romans.html>]. (Consulté le 11 février 2014).
- LOUIS, René. *Le roman de la Rose : essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*, Paris, Honoré Champion, 1974.
- MARZANO, Michela. *La fidélité ou l'amour à vif*, Paris, Buchet Chastel, 2005, coll. « Au fait ».
- MEUNIER, Florence. *Le roman byzantin du XII^e siècle : À la découverte d'un nouveau monde?*, Paris, Champion, 2007.
- MICHON, Jacques. « Chapitre VIII : essor et déclin des collections populaires », dans Jacques Michon (sous la dir. de), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au 20^e siècle, vol. 2 : Le temps des éditeurs, 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 287-322.
- MOLINIÉ, Georges. *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, ©1982, 1995, coll. « Champs du signe ».
- MONTÉGUT, Émile. « De la littérature en Europe et en Amérique », *Revue des deux mondes*, tome 4, 1849.
- MORLET-CHANTALAT, Chantal. *La Clélie de Mademoiselle de Scudéry : de l'épopée à la gazette : un discours féminin de la gloire*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- MUCHEMBLED, Robert. *L'orgasme et l'Occident : une histoire du plaisir du 16^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005.
- NETTEMENT, Alfred. *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Lagny, 1847.
- NOIZET, Pascale. *L'idée moderne d'amour : entre sexe et genre : vers une théorie du sexogène*, Paris, Kimé, 1996.
- OLIVIER, Séverine. « Les prémices d'une histoire d'amour ou comment écrire un roman sentimental », dans *Revue de jeunes chercheurs en critique génétique : n° 4 : Mauvais genres*, [En ligne]. [<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article145>] (Consulté le 21 mars 2014).
- ONFRAY, Michel. « Déchristianiser l'amour », dans Jacques Sojcher et David Marlé (sous la dir. de), *Je t'aime : question d'époque*, Bruxelles, Complexe, 2002.
- PASTUREAU, Jean. « Le bel ailleurs, le bon hier », dans Paul Bleton (sous la dir. de), *Amours, aventures et mystères ou Les romans qu'on ne peut pas lâcher*, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 41-61.
- PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « NRF Essais ».
- PÉQUIGNOT, Bruno. *La relation amoureuse : analyse sociale du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991, coll. « Logiques sociales ».
- , « Le roman sentimental, un objet pour quelle sociologie? », dans Ellen Constans (sous la dir. de), *Le roman sentimental*, Limoges, PULIM, 1990, p. 185-198.
- PICHARD, Michel. « Introduction », dans *Le roman de Callimaque et de Chrysorroé*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection byzantine », 1956.
- QUÉFFLEC, Lise. *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, coll. « Que sais-je? ».

- RADWAY, Janice A. *Reading the Romance : Women, Patriarchy and Popular Literature*, avec une nouvelle introduction, Chapel Hill (N.C.) et London, University of North Carolina Press, ©1984, 1991.
- REYNIER, Gustave. *Le roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, Armand Colin, ©1908, 1971.
- ROBYNS, Gwen. *La vie extraordinaire de Barbara Cartland*, Paris, Tallandier, ©1984, 1988.
- ROSSIGNOL, F., et Joanny PHARAON. *Histoire de la Révolution de 1830 et des nouvelles barricades*, Paris, Ch. Vimont libraire-éditeur, 1830.
- ROUSSET, Jean. *L'intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1968.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, ©1939, 1972, coll. « 10/18 ».
- , *Les mythes de l'amour*, Paris, Gallimard, 1972, coll. « Idées ».
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- SAHEL, Claude. *Esthétique de l'amour : Tristan et Iseut*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- SAINT-JACQUES, Denis, Julia BETTINOTTI, Marie-José DES RIVIÈRES, Paul BLETON et Chantal SAVOIE. *Femmes de rêve au travail : les femmes et le travail dans les productions écrites de grande consommation au Québec de 1945 à aujourd'hui*, Québec, Éditions Nota bene, 1998.
- SAINT-MICHEL, Serge. *Le roman-photo*, Paris, Larousse, 1979, coll. « Idéologies et sociétés ».
- SEILLAN, Jean-Marie. « Les derniers feux de la censure catholique en France : les romans à lire et à proscrire de l'abbé Bethléem », dans Jacques Domenech (sous la dir. de), *Censure, autocensure et art d'écrire : de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, coll. « Interventions ».
- STANESCO, Michel, et Michel ZINK. *Histoire européenne du roman médiéval : esquisse et perspectives*, Paris, PUF, 1992, coll. « Écriture ».
- THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires de la Belle Époque*, Paris, Seuil, ©1984, 2000, coll. « Points/Histoire ».
- THURSTON, Carol. *Romance Revolution : Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*, Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- TISSEYRE, Pierre. *Lorsque notre littérature était jeune*, propos recueillis et présentés par Jean-Pierre Guay, Montréal, Cercle du livre de France, 1983.
- VERHUYCK, Paul. *Littérature française du Moyen Âge, première année : textes narratifs (cours d'université 1993-1998)*, [En ligne]. [<http://www.kisling.nl/paulverhuyck/syllabus1.pdf>] (Consulté le 6 mars 2014).
- WOLFF, Étienne. *Le roman grec et latin*, Paris, Ellipses Marketing, 1997.
- ZÉRAFFA, Michel. « Raison du cœur et raison de *L'Astrée* », dans Didier Coste et Michel Zérafra (sous la dir. de), *Le récit amoureux : actes du colloque de Cerisy « Raison du cœur, raison du récit »*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, p. 39-52.
- ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, ©1972, 2000.

BIBLIOGRAPHIE DES ROMANS

ABBÉ PRÉVOST, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Librairie générale française, ©1731, 2005, coll. « Le Livre de poche ».

ANDERSON, Caroline. *Un lien d'amour*, Paris, Harlequin, ©2003, 2004, coll. « Blanche », série Audley Memorial Hospital. Titre anglais : *The Baby Bonding*.

ASH, Rosalie. *Le sortilège maltais*, Paris, Harlequin, ©1993, 1994, coll. « Azur ». Titre anglais : *Calypso's Island*.

ATKINS, Dawn. *Simply Sex*, Toronto, Harlequin, 2005, coll. « Blaze ».

Aucassin et Nicolette, traduction adaptée, présentation, chronologie, notes et dossier par Alexandre Micha, Paris, Flammarion, 2007, coll. « Étonnants classiques ».

AUSTEN, Jane. *Orgueil et préjugés*, Paris, Gallimard, ©1813, 2007, coll. « Folio classique ». Titre anglais : *Pride and Prejudice*.

-----, *Le parc de Mansfield*, traduit par Henry Villemain, [En ligne], 1816. [http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Parc_de_Mansfield/VI?match=en] (Consulté le 18 février 2014).

-----, *Raison et sentiments*, Paris, 10/18, ©1811, 1999, coll. « Domaine étranger ». Titre anglais : *Sense and Sensibility*.

BÉROUL, *Le roman de Tristan*, trad. de Pierre Jonin, Paris, Éditions Honoré Champion, 1982.

BOCCACE. *Le Décaméron*, traduction nouvelle et postface de Giovanni Clerico, préface de Pierre Laurens et dossier de Claude et Pierre Laurens, Paris, Gallimard, 2006, coll. « Folio classique ».

-----, *Fiammetta*, trad. de l'italien et présenté par Serge Stolf, Paris, Arléa, 2003, coll. « Retour aux grands textes ».

BOGARD, Dale. *Pardon my Body*, Toronto, Harlequin, ©1952, 2009, coll. « Harlequin Vintage ».

BOWEN, Judith. *A Home on the Range*, Toronto, Silhouette Books, ©1992, 1993, coll. « Western Lovers ».

BRONTË, Emily. *Les Hauts de Hurlevent*, Paris, Le livre de poche, ©1847, 1974, coll. « Les classiques de poche ». Titre anglais : *Wuthering Heights*.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre précédé de Œuvres de jeunesse 1826-1847*, Paris, Gallimard, ©1847, 2008, coll. « La Pléiade ».

CARPENTER, Amanda. *Le chemin de nos vies*, Paris, Harlequin, ©1984, 1985, coll. « Romantique ». Titre anglais : *Flashback*.

CARTER, Rosemary. *Comme si c'était vrai*, Paris, Harlequin, ©1981, 1982, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Safari Encounter*.

CARTLAND, Barbara. *L'amour au bout du chemin*, Paris, J'ai lu, ©1976, 1977. Titre anglais : *No Time for Love*.

-----, *Croisière à Constantinople*, Paris, J'ai lu, ©1980, 2004. Titre anglais : *Pride and the Poor Princess*.

-----, *Fiançailles forcées*, Paris, J'ai lu, ©1984, 1994. Titre anglais : *The Bargain Bride*.

-----, *Tant de mystère*, Paris, J'ai lu, ©2007, 2008. Titre anglais : *An Unexpected Love*.

-----, *Trop précieuse pour la perdre*, Paris, J'ai lu, ©1991, 1992. Titre anglais : *Too Precious to Lose*.

-----, *Un cœur caché*, Paris, J'ai lu, ©1946, 1984. Titre anglais : *The Hidden Heart*.

-----, *Un séduisant chaperon*, Paris, J'ai lu, ©1985, 1994.

-----, *Un si gros mensonge*, Paris, J'ai lu, ©1986, 1997. Titre anglais : *Love and Kisses*.

-----, *Voyage en amoureux*, Paris, J'ai lu, ©1995, 2006. Titre anglais : *Apocalypse of the Heart*.

La chanson de Roland, introduction, traduction et notes de Pierre Jonin, Paris, Gallimard, 2005, coll. « Folio classique ».

CHARITON. *Le roman de Chairéas et Callirhoé*, texte établi et traduit par Georges Molinié, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

CHARLES, Theresa. *Le château de la haine*, Paris, J'ai lu, ©1972, 1981. Titre anglais : *Castle Kelpiesloch*.

-----, *Fièvre citadelle*, Paris, J'ai lu, ©1967, 1982. Titre anglais : *Proud Citadelle*.

-----, *Le jeu de l'ombre*, Paris, Trévis, ©1975, 1977. Titre anglais : *Trust Me, My Love*.

-----, *Lake, qui es-tu?*, Paris, J'ai lu, ©1947, 1981. Titre anglais : *Happy Now I Go*.

-----, *Lindisfane*, Paris, Trévis, ©1940, 1963, coll. « Stendhal ». Titre anglais : *The Distant Drum*.

CHRÉTIEN, DE TROYES. *Le chevalier de la charrette : Lancelot*, texte établi, traduit, annoté et présenté avec variantes par Alfred Foulet et Karl D. Uitti; avant-propos de Daniel Poirion, Paris, Classiques Garnier, 2010, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge ».

CHRISTIN, Pierre, et Jean-Claude MÉZIÈRES. *Valérian et Laureline*, Paris, Dargaud, 1970-2010, 30 volumes.

COLE, Kresley. *Âme damnée*, Paris, J'ai lu, 2008, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *Dark Needs at Night's Edge*.

-----, *Amour démoniaque*, Paris, J'ai lu, 2008, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *Dark Desires after Dusk*.

-----, *Le baiser du roi démon*, Paris, J'ai lu, 2009, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *Kiss of a Demon King*.

-----, *Charmes*, Paris, J'ai lu, 2007, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *Wicked Deeds on a Winter's Night*.

-----, *La convoitée*, Paris, J'ai lu, 2006, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *Playing Easy to Get : the Warlord Wants Forever*.

-----, *Le démon des ténèbres*, Paris, J'ai lu, 2010, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *Dermon from the Dark*.

-----, *L'intouchable*, Paris, J'ai lu, 2009, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *Deep Kiss of Winter : Untouchable*.

-----, *Morsure secrète*, Paris, J'ai lu, 2006, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *A Hunger Like no Other*.

-----, *Le plaisir d'un prince*, Paris, J'ai lu, 2010, coll. « Crépuscule » série Immortals After Dark. Titre anglais : *Pleasure of a Dark Prince*.

- , *La prophétie du guerrier*, Paris, J'ai lu, 2011, coll. « Crépuscule » série Immortals After Dark. Titre anglais : *Dreams of a Dark Warrior*.
- , *La Valkyrie sans cœur*, Paris, J'ai lu, 2006, coll. « Crépuscule », série Immortals After Dark. Titre anglais : *No Rest for the Wicked*.
- Le conte de Floire et Blanchefleur : roman pré-courtois du milieu du 12^e siècle*, trad. par Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion, 1986.
- CRAVEN, Sara. *Le lion de Saracina*, Paris, Harlequin, ©1977, 1979, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *A Gift for a Lion*.
- CRENNE, Hélisenne de. *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, trad. de Jean-Philippe Beaulieu, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, ©1538-1541, 2005, coll. « La cité des dames ».
- CRUSIE, Jennifer. *Strange Bedpersons*, Toronto, Harlequin, 1994, coll. « Harlequin Temptation ».
- DAILEY, Janet. *La fiancée de paille*, Paris, Harlequin, ©1976, 1977, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Dangerous Masquerade*.
- DANIELS, B.J. *Howling in the Darkness*, Toronto, Harlequin, 2002, coll. « Intrigue ».
- DELLY. *Cœurs ennemis, I : Laquelle?*, Paris, Tallandier, 1974.
- , *Cœurs ennemis, II : Orietta*, Paris, Tallandier, ©1924, 1968.
- , *Comme un conte de fées*, Paris, Flammarion, ©1913, 1935. Reprise de *Monsieur Wolf*.
- , *Dans les ruines*, Paris, Gautier-Languereau, ©1919, 1964.
- , *Esclave ou... reine?*, Paris, Plon, 1910.
- , *Le fruit mûr*, Paris, Flammarion, ©1922, 1949.
- , *Gilles de Cesbres*, Paris, Tallandier, ©1930, 1970.
- *L'infidèle*, Paris, J'ai lu, ©1926, 1979.
- , *La lune d'or*, Paris, Flammarion, 1932, 2 vol.
- , *La lune d'or*, tome 2, Paris, J'ai lu, © 1921, 1980.
- , *Le roseau brisé*, Paris, Tallandier, ©1952, 1975.
- , *Le rubis de l'émir*, Paris, Tallandier, ©1951, 1976.
- , *Ma robe couleur du temps*, Paris, Tallandier, ©1914, 1975.
- , *Mitsi*, Paris, Flammarion, ©1921, 1922.
- , *Ourida, la petite rose*, Paris, Tallandier, 1955.
- , *Sainte-Nitouche*, illustrations de R. Moritz, Paris, Maison de la Bonne Presse, ©1911, 1942.
- , *Une mésalliance*, Paris, Tallandier, ©1912, 1966. Reprise de *Fleurs du foyer, fleur du cloître*.
- , *La vengeance de Ralph*, Paris, Gautier-Languereau, ©1921, 1973.

- DUCHÂTEAU, André-Paul, et Grzegorz ROSINSKI. *Hans*, [Bruxelles], Lombard, 1983-2000, 12 volumes.
- DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*, Paris, Librairie générale française, ©1938, 1971, coll. « Le livre de poche ».
- DU VEUZIT, Max. *La châtaigneraie*, Paris, Tallandier, ©1934, 1977.
- , *Cousine Yvette*, Paris, Tallandier, ©1935, 1970.
- , *Rien qu'une nuit*, Paris, Tallandier, ©1947, 1971, coll. « Floralties ».
- EUMATHIOS, *Les amours homonymes*, trad. de Florence Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 1991, coll. « La roue à livres ».
- FARNOL, Jeffery. *Les chemins de la vie*, Paris, J'ai lu, ©1910, 1983, coll. « Les romans préférés de Barbara Cartland ». Titre anglais : *The Broad Highway*.
- FLEURIOT, Zénaïde. *Alberte*, Paris, Éditions de la Mode nationale, ©1881, 1927, coll. « Fama », 1927.
- FIELD, Sandra. *The Jet-Set Seduction*, Toronto, Harlequin, 2006, coll. « Foreign Affairs ».
- FIELDING, Helen. *Le journal de Bridget Jones (Bridget Jones's Diary)*, Paris, J'ai lu, ©1996, 2000, coll. « Comédie ».
- GAUTHIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*, [En ligne], 1835. [http://www.ebooksgratuits.com/html/gautier_mademoiselle_maupin.html?bcsi_scan_D99544420D78AF92=0&bcsi_scan_filename=gautier_mademoiselle_maupin.htm] (Consulté le 27 mai 2014).
- GILLON, Paul, et Jean-Claude FOREST. *Les naufragés du temps*, [Paris], Les Humanoïdes associés, 1974-1989, 10 volumes.
- GLYN, Elinor. *Inaccessible Zara*, Paris, J'ai lu, ©1911, 1981, coll. « Les romans préférés de Barbara Cartland ». Titre anglais : *The Reason Why*.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les souffrances du jeune Werther*, Paris, Librairie générale française, ©1774, 1999, coll. « Le livre de poche classique ».
- GOLDSMITH, Oliver. *Le vicaire de Wakefield*, trad. de Louise Belloc et préface de Sir Walter Scott, Paris, Charpentier Libraire-éditeur, ©1766, 1850. Titre anglais : *The Vicar of Wakefield*.
- GOLON, Anne, et Serge Golon. *Angélique, marquise des anges*, tomes 1 et 2, Paris, J'ai lu, ©1956, 1976.
- GRAHAME-SMITH, Seth. *Orgueil et préjugés et zombies*, trad. de Laurent Bury, Paris, Flammarion, 2009. Titre anglais : *Pride and Prejudice and Zombies*.
- GUILLAUME, DE LORRIS, et Jean DE MEUN. *Le roman de la Rose*, trad. d'André Mary, Paris, Gallimard, 1949.
- GUILLERAGUES, Gabriel de, et Philippe SOLLERS. *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*, Paris, Elytis, ©1669, 2009.
- HAMPSON, Anne. *L'aigle aux yeux vides*, Paris, Harlequin, ©1970, 1978, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *An Eagle Swooped*.
- , *L'homme sans merci*, Paris, Harlequin, ©1970, 1978, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *By Fountains Wild*.
- , *Le soleil se lève enfin*, Paris, Harlequin, ©1973, 1980, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *The Black Eagle*.
- , *Une plage sous le ciel mauve*, Paris, Harlequin, ©1977, 1983, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Bitter Harvest*.
- , *Un parfum d'orangers*, Paris, Harlequin, ©1970, 1978, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Gates of Steel*.

-----, *Un soir à Mytilène*, Paris, Harlequin, ©1974, 1981, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Fetters of Hate*.

HEYER, Georgette. *Orgueil et cheveux roux*, trad. de Claude Saunier, Paris, Denoël, ©1816, 1957. Titre anglais : *Bath Tangle*.

HÉLIODORE. *Les Éthiopiennes ou Théagène et Chariclée*, dans *Romans grecs : Les Éthiopiennes ou Théagène et Chariclée d'Héliodore suivi de Daphnis et Chloé de Longus*, traduction, préface et notes de E. Bergougnan pour *Les Éthiopiennes* et traduction d'Amyot revue et corrigée par P.-L. Courier pour *Daphnis et Chloé*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932.

HÉSIODE, *Théogonie, Les travaux et les jours, Bouclier*, suivis des *Hymnes homériques*, trad., présentation et annotations de Jean-Louis Backès, [Paris], Gallimard, 2001, coll. « Folio », no 3467.

HOLT, Victoria. *Sous la griffe du tigre*, Paris, J'ai lu, ©1979, 1981. Titre anglais : *The Spring of the Tiger*.

HULL, E.M. *Le cheik*, Paris, J'ai lu, ©1919 et 1977 pour la version Cartland, 1981, coll. « Les romans préférés de Barbara Cartland ». Titre anglais : *The Sheik*.

IKEDA, Riyoko. *La rose de Versailles – Lady Oscar*, Kana, ©1972-1973, 2002-2005, 3 volumes.

-----, *Orpheus no Mado*, Shueisha, 1975-1981, 18 volumes.

-----, *Claudine...!*, Shueisha, 1978.

JAMES, E.L. *Cinquante nuances de Grey*, traduction de Denyse Beaulieu, Paris, J.-C. Lattès, 2011. Titre anglais : *Fifty Shades*.

JORDAN, Penny. *Un moment d'égarement*, Paris, Harlequin, ©1991, 1996, coll. « Azur ». Titre anglais : *Past Passion*.

JUILLARD, André. *Le cahier bleu*, [Bruxelles], Casterman, 1994.

KENYON, Sherrilyn. *Les chasseurs de rêve*, Paris, J'ai lu, 2007, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Dream Hunter*.

-----, *Les démons de Kyrian*, Paris, J'ai lu, 2002, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Night Pleasures*.

-----, *La descendante d'Apollon*, Paris, J'ai lu, 2004, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Kiss of the Night*.

-----, *La fille du shaman*, Paris, J'ai lu, 2003, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Night Embrace*.

-----, *L'homme maudit*, Paris, J'ai lu, 2001, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Fantasy Lover*.

-----, *L'homme-tigre*, Paris, J'ai lu, 2005, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Unleash the Night*.

-----, *Jeux nocturnes*, Paris, J'ai lu, 2004, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Night Play*.

-----, *Le loup blanc*, Paris, J'ai lu, 2003, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Dance with the Devil*.

- , *Lune noire*, Paris, J'ai lu, 2006, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Dark Side of the Moon*.
- , *Péchés nocturnes*, Paris, J'ai lu, 2005, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Sins of the Night*.
- , *Prédatrice de la nuit*, Paris, J'ai lu, 2005, coll. « Crépuscule », série Dark-Hunters (« Le cercle des immortels »). Titre anglais : *Seize the Night*.
- KRANTZ, Judith, *Princesse Daisy*, Paris, Albin Michel, 1980. Titre anglais : *Princess Daisy*.
- LACLOS, Choderlos de. *Les liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, ©1782, 2006.
- LAFAYETTE, Madame de. *La princesse de Clèves*, Paris, Librairie générale française, ©1678, 1973, coll. « Le livre de poche ».
- LAMB, Charlotte. *Au hasard de ses pas*, Paris, Harlequin, ©1979, 1981, coll. « Série Club ». Titre anglais : *Twist of Fate*.
- , *Mariage sous contrainte*, Paris, Harlequin, ©1991, 2002, coll. « Azur ». Titre anglais : *Forbidden Fruit*.
- LINDSAY, Rachel (Janey Scott). *À son cœur défendant*, Paris, Harlequin, 1977, « Hors série ». Titre anglais : *Forbidden Love*.
- LONGUS, *Daphnis et Chloé*, Livre I, dans *Romans grecs : Les Éthiopiennes ou Théagène et Chariclée d'Héliodore suivi de Daphnis et Chloé de Longus*, traduction, préface et notes de E. Bergougnan pour *Les Éthiopiennes* et traduction d'Amyot revue et corrigée par P.-L. Courier pour *Daphnis et Chloé*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1932.
- LUCIEN, DE SAMOSATE. *Voyage dans la lune et autres histoires vraies*, trad. du grec et présenté par Claude Terreaux, Paris, Arléa, 2002, coll. « Retour aux grands textes : domaine grec ».
- MAGALI, *L'amour sera du voyage*, Paris, Tallandier, 1949.
- , *La duchesse aux jasmins*, Paris, Tallandier, 1950.
- , *L'heure de vérité*, Paris, Tallandier, 1975.
- , *Le miraculeux voyage*, Paris, Tallandier, 1962, coll. « Le cercle du livre romanesque ».
- , *L'usurpatrice*, Paris, Tallandier, 1966.
- MARGUERITTE, Victor. *La garçonne*, Paris, J'ai lu Librio Martingale, ©1922, 1972, coll. « J'ai lu ».
- MARYAN, M. *Marquise de Maulgrand*, Paris, Éditions du Petit Écho de la mode, [1920], coll. « Stella ».
- , *La robe brodée d'argent*, Paris, Blériot, 1913.
- MATHER, Anne. *Dans l'ancre du fauve*, Paris, Harlequin, ©1974, 1977, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Leopard in the Snow*.
- MITCHELL, Margaret. *Autant en emporte le vent*, trad. de Pierre-François Caillé, Paris, Gallimard, ©1936, 2003, coll. « Quarto ». Titre anglais : *Gone with the Wind*.
- MITTERMAYER, Helen. *Le gagneur*, Paris, Presses de la Cité, ©1988, 1990, coll. « Femme passion ». Titre anglais : *Golden Touch*.
- MONTÉPIN, Xavier de. *La porteuse de pain*, dans Claude Aziza (présentation et dossier historique), *Mélos*, Paris, Presses de la Cité, ©1882, 1992, coll. « Omnibus ».

- NAKAHARA, An. *Kilari*, [Grenoble], Glénat, 2004-2009. Cinq volumes depuis 2009 (14 volumes dans l'édition japonaise).
- NAKAHARA, Aya. *Lovely Complex*, [Paris], Delcourt, 2001-2006. Seize volumes depuis 2009.
- NATSUMI, Aida. *Switch Girl*, [Paris], Delcourt, 2009. Huit volumes depuis 2009 (11 volumes supplémentaires au Japon).
- OHNET, Georges. *Le maître de forges*, dans Claude Aziza (présentation et dossier historique), *Mélos*, Paris, Presses de la Cité, ©1882, 1992, coll. « Omnibus ».
- OVIDE. *Les métamorphoses*, traduit du latin par E. Gros, nouv. éd. revue par Yves Germain, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008, coll. « La bibliothèque de l'Antiquité ».
- OVIDE. *L'art d'aimer suivi des Remèdes à l'amour et des Produits de beauté pour le visage de la femme*, trad. de Henri Bornecque et préface d'Hubert Juin, Paris, Gallimard, 1974.
- PEAKE, Lilian. *La promesse d'un jour nouveau*, Paris, Harlequin, ©1985, 1986, coll. « Romantique ». Titre anglais : *Elusive Paradise*.
- PALÉOLOGUE, Andronic. *Le roman de Callimaque et de Chrysorrhoe*, texte établi et trad. par Michel Pichard, Paris, Les Belles Lettres, 1956, « Collection byzantine ».
- RICCOBONI, M^{me}. *Lettres de Milady Juliette Catesby à Milady Henriette Campley, son amie*, Paris, Desjonquères, ©1759, 1997, coll. « 18^e siècle ».
- PICCOLOMINI, Enea Silvio. *Historia de duobus amantibus : Histoire de deux amants*, trad., introd. et notes d'Isabelle Hersant, note philologique d'Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2001, coll. « Bibliothèque italienne ».
- RICHARDSON, Samuel. *Histoire de Clarisse Harlove*, [En ligne], trad. de l'anglais par l'abbé Prévost, Paris, Éditions du Boucher, ©1748, 2004. [http://www.leboucher.com/pdf/clarisse/clarisse_harlove.pdf] (Consulté le 28 mai 2014). Titre anglais : *Clarissa, Or the History of a Young Lady*.
- , *Pamela ou La vertu récompensée*, trad. de l'abbé Prévost, Paris, Librairie A.-G. Nizet, ©1740, 1977, coll. « Ducros ». Titre anglais : *Pamela, Or Virtue Rewarded*.
- ROGERS, Rosemary. *Amour tendre, amour sauvage*, Paris, J'ai lu, ©1974, 1979. Titre anglais : *Sweet Savage Love*.
- , *Au vent des passions*, Paris, J'ai lu, ©1982, 1983. Titre anglais : *Surrender to Love*.
- , *Jeux d'amour*, Paris, J'ai lu, ©1981, 1982. Titre anglais : *Love Play*.
- ROLLAND, Romain. *Jean-Christophe*, Paris, Librairie générale française, ©1904-1912, 1989-1993, coll. « Le livre de poche », nos 734, 779 et 806.
- Le roman de Callimaque et de Chrysorrhoe*, texte établi et trad. par Michel Pichard, Paris, Les Belles Lettres, 1956, « Collection byzantine ».
- Romans de chevalerie du Moyen Âge grec*, introduction, traduction et notes par René Bouchet, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- ROME, Margaret. *Au royaume de la lumière*, Montréal, Harlequin, ©1983, 1985, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Castle of the Lion*.
- , *Caramuru, l'homme de feu*, Paris, Harlequin, 1977, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *Man of Fire*.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La nouvelle Héloïse*, chronologie et introduction de Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, ©1761, 1967.
- RUCK, Berta. *Le pont des amours*, Paris, J'ai lu, ©1917, 1983, coll. « Les romans préférés de Barbara Cartland ». Titre anglais : *The Bridge of Kisses*.
- RYAN, Patricia. *L'héritier*, Paris, Harlequin, ©1995, 1997, coll. « Rouge passion ». Titre anglais : *The Return of the Black Sheep*.
- SAINT-PIERRE, Henri Bernardin de. *Paul et Virginie*, présenté par Jean Ehrard, Paris, Gallimard, ©1787, 2004, coll. « Folio classique ».
- SAND, George. *Mauprat*, Paris, Michel Lévy Frères, ©1837, 1869.
- SAPHO, *Poèmes*, trad. de Renée Vivien avec le texte grec, Paris, Alphonse Lemerre, 1908.
- SCUDÉRY, Madeleine de. *Clélie, histoire romaine*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- STEEL, Danielle. *Coups de cœur*, Paris, Presses de la Cité, 1992. Titre anglais : *Heartbeat*.
- , *Un monde de rêve*, Paris, Presses de la Cité, ©1980, 1988. Titre anglais : *To Love Again*.
- STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Librairie générale française, 1983.
- , *De l'amour*, préf. et commentaires de Pierre-Louis Rey, Paris, Presses Pocket, ©1822, 1998, coll. « Pocket classiques ».
- TATIUS, Achille. *Le roman de Leucippé et Clitophon*, trad. de Jean-Philippe Garnaud, éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 2003, coll. « Université de France ».
- TITO, *Tendre banlieue*, Paris, Casterman, 1983-1990, 20 vol.
- THORPE, Kay. *Au solstice d'été*, Montréal, Harlequin, ©1982, 1984, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *The New Owner*.
- TOLSTOÏ, Léon. *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, ©1877, 1994, coll. « Folio ».
- TRENT, Brenda. *L'inconnue sans passé*, Paris, Harlequin, ©1982, 1983, coll. « Duo ». Titre anglais : *Run from Heartache*.
- U-JIN. *L'amour en cours*, [Paris], Tonkam, ©2003, 2007, 8 vol., coll. « Emoi ».
- URFÉ, Honoré d'. *L'Astrée*, introduction de Gérard Genette, Paris, Union générale d'éditions, 1964, coll. « 10/18 ».
- VERHUYCK, Paul. *Cours d'université : Littérature française du Moyen Âge : première année : textes narratifs (édition longue 1993-1998)*, [En ligne]. [<http://www.kisling.nl/paulverhuyck/syllabus1.pdf>] (Consulté le 29 avril 2014). Voir aussi gallica.
bnf.fr/themes/LitMA.html.
- WAYNE, Joanna. *Behind the Veil*, Toronto, Harlequin, 2008, coll. « Intrigue ».
- WEALE, Anne. *Tout au bout de l'arc-en-ciel*, Paris, Harlequin, ©1977, 1978, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *The Man in Command*.
- WEBB, Mary. *La renarde*, Paris, J'ai lu, ©1917, 1968.
- WINSPEAR, Violet. *Complainte sicilienne*, Paris, Harlequin, 1977, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *The Unwilling Bride*.
- , *La fille de la lande*, Paris, Harlequin, ©1962, 1978, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *The Strange Waif*.

-----, *Le Sicilien à l'anneau d'or*, Paris, Harlequin, ©1977, 1979, coll. « Harlequin ». Titre anglais : *The Loved and the Feared*.

WOLFF, Isabel. *Les tribulations de Tiffany Trott*, Paris, Presses Pocket, ©1998, 1999. Titre anglais : *The Trials of Tiffany Trott*.

WOODIWISS, Kathleen E. *Cendres dans le vent*, Paris, J'ai lu, ©1979, 1981, 2 vol. Titre anglais : *Ashes in the Wind*.

-----, *L'inconnue du Mississippi*, Paris, Flamme, ©1984, 1985. Titre anglais : *Come Love a Stranger*.

-----, *Quand l'ouragan s'apaise*, Paris, J'ai lu, ©1972, 1979. Titre anglais : *The Flame and the Flower*.

XÉNOPHON, D'ÉPHÈSE. *Les Éphésiaques ou Le roman d'Habrocomès et d'Anthia*, trad. de Georges Dalmeyda, Paris, Les Belles Lettres, 1962.



L'*Amour* au temps du roman

Aborder le roman d'amour, c'est prendre conscience d'un double paradoxe : genre le plus lu dans le monde, il est associé dans l'imaginaire collectif à une catégorie de lecteurs (lectrices?) bien précise; objet de nombreuses études, il n'est que très peu enseigné.

Construit sur ce paradoxe, *L'amour au temps du roman* retrace une histoire du genre, dont certains aspects sont méconnus (romans byzantins, maniéristes), d'autres cocasses (l'industrie Cartland), d'autres encore de dimension mythique (Tristan et Yseut, Scarlett O'Hara et Rhett Butler), tout en éclairant les mécanismes internes du roman (scénarios, motifs, personnages) ainsi que son environnement (contraintes éditoriales, lectures féministes).

Le sérieux de l'entreprise, fruit de centaines de lectures de romans et d'études allant de Roland Barthes à John Gray, se veut solidaire d'une dose d'impertinence : et si l'héroïne du roman Harlequin était la descendante de la princesse de Clèves et de Jane Eyre? Lit-on le même roman en France et aux États-Unis? Faut-il chercher la romance contemporaine dans le *shōjo manga* et la télé réalité? L'amour se conjugue à la première personne du pluriel et se décline au temps du roman : le passé des premiers émois et le présent ébloui de « l'amour-toujours ».

TÉLUQ
L'université. Aujourd'hui.

LIT 4005